

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Impetus animi: a linguagem dos affectus nas tragédias de Séneca

Ana Filipa Isidoro da Silva

Orientadora: Professora Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Clássicos, na
especialidade de Literatura Latina

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Impetus animi: a linguagem dos affectus nas tragédias de Séneca

Ana Filipa Isidoro da Silva

Orientadora: Professora Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Clássicos, na especialidade de Literatura Latina

Júri:

Presidente: Prof.^a Doutora Maria Inês Pedrosa da Silva Duarte, Professora Catedrática
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais: Doutor Santiago López Moreda, Professor Catedrático
Facultad de Filosofia y Letras da Universidad de Extremadura, Cáceres, Espanha;
Doutor Pedro Braga Falcão, Professor Auxiliar

Universidade Católica Portuguesa;
Doutora Cristina Maria Nascimento Guerra dos Santos Pinheiro, Professora Auxiliar
Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira;

Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor Paulo Jorge Farmhouse Simões Alberto, Professor Catedrático
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor José Pedro da Silva Santos Serra, Professor Catedrático
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/68314/2010)

2016

Index

Gratias uobis ago.....	vii
Breuiarium	ix
Abstract	x
Lista de Abreviaturas.....	xi
Introductio.....	1
Sectio prima: intellegere linguam affectuum	1
1. Viuere omnes beate uolunt	11
2. Omnis ars naturae imitatio est	35
2.1. <i>imitatio et aemulatio</i>	35
2.2. <i>natura tragoediarum</i>	43
2.2.1. <i>stulti proficientesque</i>	48
2.2.2. <i>chorus</i>	51
2.2.3. <i>narratio</i>	57
Sectio altera: et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens	63
1. Formido	65
1.1. <i>Maledictio Atridarum</i>	65
1.1.1. <i>reflecte gressum, dum licet, teque eripe</i>	65
1.1.2. <i>miserrimum est timere, cum speres nihil</i>	78
1.1.3. <i>En horret animus et pauor membra excutit</i>	89
1.2. <i>Thebae</i>	96
1.2.1. <i>Odia qui nimium timet / regnare nescit: regna custodit metus</i>	97
1.2.2. <i>Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur et uiuere nolunt, mori nesciunt</i>	110
1.2.3. <i>nunc uero trepidamus cum periculum accessit, non animus nobis, non color constat</i>	120
1.3. <i>proles Solis</i>	124
1.3.1. <i>Quid enim necesse est mala accersere, satis cito patienda cum uenerint praesumere, ac praesens tempus futuri metu perdere?</i>	124
1.3.2. <i>potestas metus</i>	130
2. Aegritudo.....	134
2.1. <i>Maledictio Atridarum</i>	134
2.1.1. <i>Nullus perniciosior hostis est quam quem audacem angustiae faciunt</i>	134
2.1.2. <i>Tristis egestas</i>	135
2.1.3. <i>Non cessant lamenta</i>	139
2.1.4. <i>Totus dolor</i>	155
2.2. <i>Thebae</i>	168
2.2.1. <i>mersus alte magnus exundat dolor</i>	168
2.2.2. <i>sum nocens: / feci nocentes (...) / peperit nocentes</i>	170
2.2.3. <i>omni se genere saeuitiae profecturus maeror exerceat</i>	183
2.3. <i>proles Solis</i>	190
2.3.1. <i>dolor furiosus</i>	190
2.3.2. <i>artusque uarie iactat incertus dolor</i>	196
2.3.3. <i>dolor dolosus</i>	201
3. Libido	204
3.1. <i>Maledictio Atridarum</i>	205
3.1.1. <i>nec sit irarum modus / pudorue, mentes caecus instiget furor</i>	205

3.1.2. <i>Troia delecta est: ira et spes</i>	220
3.1.3. <i>Per scelera semper sceleribus tutum est iter</i>	229
3.2. <i>Thebae</i>	244
3.2.1. <i>quantum monstri sit homo in hominem furens</i>	244
3.2.2. <i>[uia] quae me ab hac uita extrahat</i>	249
3.2.3. <i>non sic abibunt odia</i>	267
3.3. <i>amor morbus in prolibus Solis</i>	282
3.3.1. <i>Nullus adfectus est in quem non ira dominetur</i>	282
3.3.2. <i>amore semper ... aut odio nocens</i>	309
4. Voluptas	332
4.1. <i>Maledictio Atridarum</i>	332
4.1.1. <i>uagae rerum uices</i>	332
4.1.2. <i>Animumque rebus credulum laetis credit</i>	336
4.1.3. <i>Victor uenit / Asiae ferocis (...) trahit / captiua Pergama et diu uictos Phrygas</i>	343
4.2. <i>Thebae</i>	351
4.2.1. <i>cruenta sceptra</i>	351
4.2.2. <i>meorum facinorum exempla appetunt, / me nunc secuntur</i>	357
4.2.3. <i>felix scelus / uirtus uocatur</i>	360
4.3. <i>proles Solis</i>	386
4.3.1. <i>Medea superest</i>	386
<i>Virtus difficilis inuentu est, rectorem ducemque desiderat; etiam sine magistro uitia discuntur</i>	395
<i>Auctoritates</i>	401
<i>Index Nominum</i>	423

Gratias uobis ago

Ad amicitiam fert illum nulla utilitas sua, sed naturalis irritatio
(Sén Ep. 9. 17)

As circunstâncias mais ou menos benéficas propiciam o fortalecimento de amizades, dão testemunho do lado mais afectuoso do ser humano. Se esta tese se conclui, deve-se à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), por ter financiado o meu projecto, mas também, ou principalmente, a todas as pessoas fantásticas com quem me encontro.

Em primeiro lugar, deixo a minha profunda e sincera gratidão à Professora Doutora Cristina Pimentel: orientadora querida, paciente, sempre zelosa pelo nosso bem-estar. Sinto-me verdadeiramente honrada por ser sua discipula desde o terceiro ano de faculdade.

Também ao Professor Doutor Arnaldo Espírito Santo gostaria de deixar umas palavras de grande estima. Não esqueço os ensinamentos de Mestre nem os seus actos reveladores de grande humanidade. Quero ainda agradecer ao Professor Doutor Aires Augusto Nascimento, à Doutora Ana Lóio, ao Doutor Bernardo Mota, ao Professor Doutor Frederico Lourenço, ao Professor Doutor José Pedro Serra por todo o apoio que me deram no período de tese (apoio bibliográfico, cartas de recomendação, compra de livros para a biblioteca) e ao Professor Doutor Paulo Farmhouse Alberto (enquanto subdirector e, actualmente, director da FLUL), pelo acolhimento deste trabalho. Um reconhecimento especial à Professora Doutora Serafina Martins; recordo, com grande amizade, as palavras de incentivo em momentos cruciais do meu percurso académico.

Porque uma tese não é escrita sozinha na sala de leitura da Biblioteca Nacional ou isolada num gabinete da Biblioteca da Faculdade de Letras, quero agradecer aos meus amigos que, de forma mais ou menos presente, me acompanharam. As minhas primeiras palavras de reconhecimento dirigem-se ao Ricardo Nobre (amigo sincero e zeloso pelo bem dos outros, sempre presente para me ajudar ao longo destes anos; um investigador exemplar, de quem tenho um orgulho enorme) e ao Ricardo Mendonça (pelos conselhos práticos e diversos incentivos durante o período de redacção da tese). Também ao António Seabra deixo um especial agradecimento pela preciosa leitura de algumas partes da tese e por me ter acompanhado, na fase final, tendo estado sempre disponível para me ajudar.

Ainda por todos os momentos partilhados, pela amizade demonstrada nas mais variadas circunstâncias da vida, deixo a minha gratidão à Ana Rita Esteves, ao P.^o Carlos Azevedo, à Cátia Santos, à Diana Silva Handes, à Dulce Magalhães, à Eduarda Osório, à Elisabete Couto, à Elisabete Martins, à Fernanda Carrilho, à Jessica Thompson, ao João Dias, à Lisandra Mendonça, à Lívia Barreto, ao Nuno Filipe, à Patrícia Nunes, à Raquel Neves Pereira, à Rita Isidoro, à Sarah Fernandes, à Sofia Santos e ao Sérgio Monteiro Abrantes. Também à Agostinha dos Santos, ao Alexandre Fernandes, à Ana Feitor, à Ana Matafome, à Cláudia Lopes, ao Francisco Espiga, ao Gabriel Silva, à Isabel Sousa Araújo, ao João Carlos Melo, à Madalena Barreiros, à Maria José Sousa, à Maria Luísa Resende, ao Martim Horta, ao Pedro Gambino, ao Pedro Mendonça, ao P.^o Quintino Silva, ao Rui Carlos, à Sofia Frade, à Sónia Van Elstraete, à Vânia Marcelino, deixo o meu sincero reconhecimento pelas indicações bibliográficas, pelas conversas sobre tragédias ou, simplesmente, por estarem disponíveis para me ouvir.

Quero ainda agradecer aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Letras, pela amabilidade e auxílio prestados ao longo destes anos, nas pessoas de Amália Cipriano, Ana Paula Alexandre, Eduarda Osório, Elisabete Marques, Graça Lopes, Isabel Rebolho, Maria João Coutinho, Pedro Coelho. Um outro agradecimento ao Pedro Ferreira da Biblioteca Nacional e ao Bruno Mateus, pessoas fantásticas que animaram estes últimos anos.

Estas palavras terminam na minha Família, o meu precioso sustentáculo. Em especial à minha mãe, ao meu irmão, amigo e companheiro de longas caminhadas, e à minha avó. A todos, deixo a minha mais profunda gratidão por estarem ao meu lado.

Breuiarium

A partir de um *corpus* de oito tragédias de Sêneca, analisado em função de três temas (a maldição dos Atridas, a cidade de Tebas e as descendentes do deus Sol), pretende-se com este ensaio estudar o campo lexical da *formido*, da *aegritudo*, da *libido* e da *uoluptas* e respectivos subordinados, centrado no uso de classes morfológicas (substantivos, adjetivos, verbos e advérbios), observando o valor e a intenção estoica que determinaram a sua escolha, semelhante e complementar da que Sêneca desenvolve nas obras em prosa: introduzir o *stultus* ou encaminhar o *proficiens* no rumo certo do estoicismo, alertando-os para os malefícios dos *affectus*.

Cumpre, numa *sectio prima*, no capítulo inicial, delinear as partes constituintes da filosofia do Pórtico, com especial atenção prestada à Moral, para compreender o que os estóicos entenderam, ao longo dos tempos (até ao designado período imperial), por tendência, bens e males, virtudes e paixões, observando os termos que dão forma aos *uitia* (e de que forma foram adaptados, por Cícero, para a língua latina).

A emergência ou ausência do estoicismo, com função didáctica, nas peças de Sêneca, deu espaço para uma reflexão que não se pode considerar esgotada. Pareceu-nos, assim, fundamental dar um contributo sobre as diversas considerações que se têm colocado sobre este e outros aspectos da produção trágica do nosso autor, tópico que é focado no segundo capítulo da primeira secção.

A análise minuciosa das personagens segundo a perspectiva do desenvolvimento de cada um dos *uitia*, os seus efeitos sob o ponto de vista físico e psicológico, revela, em Sêneca, um propósito que não é exclusivamente literário, tema de que a *sectio altera* se ocupa, em quatro capítulos, distribuídos por cada um dos *affectus*. Pretende-se dar um contributo para o estudo das tragédias enquanto obras com uma intenção, a um tempo, propedêutica e parenética. Ao introduzir personagens mitológicas que se vão transformando em *monstra*, criando um distanciamento entre caracteres e espectadores / leitores, Sêneca contribuiu para que os seus contemporâneos aprendessem a rejeitar ou dominar os *uitia* como forma de atingir o bem supremo, a felicidade.

Palavras-chave: Estoicismo, Paixões, Tragédia, Personagens

Abstract

The research conducted to write this essay was based on a corpus of eight of Seneca's tragedies — according to three themes (the curse of Atrides, Thebes city and the descendants of the Sun). The essay aims to analyse the lexical field of the four principal genera of passions (*formido*, *aegritudo*, *libido* and *uoluptas*) as well as their varieties, focusing on the study of morphological classes (nouns, adjectives, verbs and adverbs). In addition, it is our goal to expatiate on the value of these morphological classes and the stoic intention that determined the poet's choice, noticing the similarities with his prose work. We think that Seneca intends to introduce the *stultus* or lecture the *proficiens* on stoicism by showing them the dangers of *passiones*.

In the opening chapter, *sectio prima*, we intend to analyse the constituent parts of the Stoa's philosophy, with a particular emphasis on ethics. We will attempt to understand what the Stoics (up until the imperial period) meant by tendency, good and evil, virtue and vice. Furthermore, we will be attentive to the vocabulary that determines the *uitia* (with special regard to the terms that were later adapted by Cicero and incorporated into the Latin language).

The emergence or absence of Stoicism in Seneca's plays (regarding a didactic purpose) gave way to a reflection that, in our opinion, can never come to an end. Therefore, it is important to try to make a contribution about the various theories that have sprung from this and other subjects related to Seneca's tragedies. This specific aspect is adumbrated in the second chapter of the first section.

By analysing the characters in detail, describing the development of each passion as well as its physical and psychological effects, we have discovered that Seneca did not have an exclusively literary purpose. In fact, this finding is the theme of the *sectio altera*, a segment that contains four chapters, each alluding to one of the four main types of *affectus*.

We propose to create a contribution for the study of these tragedies, treating them as documents filled with a purpose that was, concurrently, paraenetic and propaedeutic. By introducing several mythological characters that are in the process of becoming transformed into *monstra*, Seneca was able to create a detachment between those characters and the audience. Additionally, the Roman was instrumental inasmuch as he taught his contemporaries to reject or dominate the *uitia* a way to achieve a state of bliss and supreme happiness.

Key-words: Stoicism, Passion, Tragedy, Characters

Lista de Abreviaturas

- Boyle 1992 = Seneca. 1992. *Phaedra*, intr., texto, trad. e notas de A. J. Boyle. Leeds: Francis Cairns.
- Boyle 1994 = Seneca. 1994. *Troades*, ed., intr., texto, trad. e comentário de A. J. Boyle. Leeds: Francis Cairns.
- Boyle 2011 = Seneca. 2011. *Oedipus*, ed. com intr., trad. e comentário de Anthony James Boyle. Oxford: University Press.
- Boyle 2014 = Seneca. 2014. *Medea*, ed. com intr., trad. e comentário de Anthony James Boyle. Oxford: University Press.
- Bothe 1819 = L. Annaei Seneca. 1819. *Tragoediarum, volumen primum, quod continet Herculem Furentem, Thyestem et Phoenissas*, recognouit Frid. Henr. Bothe. Lipsiae. Libraria Hahniana.
- Coffey-Mayer 2010 = Seneca. 2010. *Phaedra*, ed. de Michael Coffey e Roland Mayer. Cambridge: University Press.
- Duarte 2010 = Séneca. 2010. *Medeia*, intro., trad. e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Sá da Costa.
- Duarte 2012 = Séneca. 2012. *Édipo*, trad., posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto e Centro de Estudos Clássicos.
- Fantham 1982 = Seneca. 1982. *Troades*, intr., texto, trad. e comentário de Elaine Fantham. Princeton, New Jersey: University Press.
- Fitch 1987 = Seneca. 1987. *Hercules Furens*, texto, intr. e comentário de John G. Fitch. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Fitch 2002 = Seneca. 2002-2004. *Tragedies*, I-II, ed. e trad. de John G. Fitch. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fitch 2004 = Seneca. 2002-2004. *Tragedies*, I-II, ed. e trad. de John G. Fitch. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frank 1995 = Seneca. 1995. *Phoenissae*, intr. e comentário de Marica Frank. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill.
- Giardina 2000 = Lucio Anneo Seneca. 2000. *Tragedie*, trad. de G. C. Giardina, colaboração de Rita Cuccioli Melloni. Torino: Editrice Torinese.
- Greslou 1834 = L. A. Sénèque. 1834. *Tragédies*, trad. de M. E. Greslou, vol. 1. Paris: C. L. F. Panckouck.
- Herrmann 1961-1968 = Sénèque. 1961-1968. *Tragédies*, I-II, ed. e trad. de Léon Herrman. Paris: Les Belles Lettres.
- Keulen 2001 = L. Annaeus Seneca. 2001. *Troades*, ed., intr., texto e comentário de Atze J. Keulen. Leiden: Brill.

- Luque Moreno 2008^R = Séneca. 2008^R. *Tragedias*, vol. 1, intr., trad. e notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Editorial Gredos.
- Luque Moreno 1998^R = Séneca. 1998^R. *Tragedias*, vol. 2, intr., trad. e notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Editorial Gredos.
- Miller 1968^R = Seneca. 1968^R. *Tragedies*, I-II, ed. e trad. de Frank Justus Miller. London: Harvard University Press.
- Moricca 1967 = L. Annaeus Seneca. 1967. *Medea, Oedipus, Agamemnon, Hercules [Oetaeus]*, ed. de Humbertus Moricca. Aug. Torinorum: In aedibus Io. Bap. Paraviae.
- Peiper e Richter 1867 = L. Annaei Seneca. 1867. *Tragoediae, accedunt incertae originis Tragoediae tres, recensuerunt* Rudolfus Peiper e Gustavus Richter. s/l.: Lipsiae.
- Tarrant 1976 = Seneca. 1976. *Agamemnon*, ed. e comentário de Richard J. Tarrant. Cambridge: University Press.
- Tarrant 1998^R = Seneca. 1998^R. *Thyestes*, ed., intr. e comentário de R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press.
- Viansino 1968 = L. Annaei Seneca. 1968. *Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*, recensuit Ioannes Viansino. Torino: Paravia.
- Viansino 1965 = L. Annaei Seneca. 1965. *Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus, (incerti poetae) Octavia*, recensuit Ioannes Viansino. Torino: Paravia.
- Zwierlein 2009^R = L. Annaei Senecae. 2009^R. *Tragoediae, incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia, recognouit breuique adnotatione critica instruxit* Otto Zwierlein. Oxford: Oxford Classical Texts.

*A severa moral,
O estoicismo teimoso da vontade,
E o alto ideal
Duma pobre e cristã fraternidade
(Miguel Torga)*

Introductio

Quomodo fabula, sic uita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet quo loco desinas. Quocumque uoles desine: tantum bonam clausulam inpone.
Séneca, *Ep.* 77. 20

A perspectiva da vida como um teatro ou uma cena¹ tem como referente o número de anos que uma pessoa vive, como se pode observar da epígrafe. Os estóicos valorizavam a preocupação do homem em viver bem, segundo os preceitos da escola (cf. *Ep.* 22. 16-17), e não propriamente a quantidade de anos que vive (ou viveu). Nesse sentido, é objectivo destes filósofos que o ser humano tenha um *modus uiuendi* segundo a natureza (*sequi naturam*).

Para seguir a *natura* e viver de acordo com as suas leis, é fundamental interiorizar a ideia de que tudo aquilo que se tem não é mais do que um empréstimo, incluindo a própria vida. Tendo este aspecto em consideração, o homem deve estar preparado para, a qualquer momento, devolver ao criador, à divindade, o que este lhe confiou. Também neste aspecto, a vida é descrita como uma ilusão teatral (cf. Littlewood 2014: 161). Séneca ilustra este tópico na obra *Ad Marciam de consolatione* (10. 1):

Quidquid est hoc, Marcia, quod circa nos ex aduenticio fulget, liberi honores opes, ampla atria et exclusorum clientium turba referta uestibula, clarum <nomen>, nobilis aut formosa coniunx ceteraque ex incerta et mobili sorte pendentia alieni commodatique apparatus sunt; nihil horum dono datur. Conlaticiis et ad dominos redituris instrumentis scaena adornatur; alia ex his primo die, alia secundo referentur, pauca usque ad finem perseuerabunt.

O intuito do filósofo é levar o destinatário (neste caso, Márcia) ao desprendimento de tudo quanto o homem comum considera bens ou dons. O que muitos entendem por ‘bens’ são, na verdade, elementos exteriores e perecíveis (riquezas, poder, fama). O verdadeiro bem, recorda Séneca, na *Ep.* 66. 15-17, é o bem moral. Para obtê-lo, o homem deve praticar actos livres e voluntários, seguir os modelos de *uirtutes* e afastar-se da deformidade dos *uitia*. Qualquer hesitação, qualquer manifestação de receio ou medo, é já considerada uma forma de escravatura.

¹ Este tema é partilhado pelos estóicos mas igualmente por Epicuro, como se pode documentar em Séneca, *Ep.* 7. 11, em Epicteto, *Ench.* 17.

Na verdade, o Homem — ser distinto dos outros animais — aproxima-se de deus por fazer uso da *ratio*, é uma parcela da divindade. Pimentel (2004: 252) relembra a noção de que os estóicos, em geral, e Sêneca, em particular, defendiam a igualdade de todos os homens, isto é, independentemente da categoria social (escravos ou homens livres), todos são iguais quer no nascimento quer na morte. Todos podem usufruir de uma mesma liberdade intelectual, de uma mesma faculdade de escolher o bem e resistir ao mal (cf. Pimentel 1993: 15). Enquanto o deus é perfeito, a espécie humana tem de labutar para chegar a (ou pelo menos aproximar-se de) um estado de perfeição, apenas conseguido pelo esforço, por uma constante disciplina, por um ininterrupto estudo (cf. Motto e Clark 1987: 41).

Ora, uma boa parte das obras de Sêneca tem como intento instruir o homem — porque os estóicos acreditavam que a *virtus* podia ser ensinada — no sentido de encontrar a felicidade. Cômico de essa ser uma tarefa árdua, aturada (cf. Asmis, Bartsch, Nussbaum 2010: xii), Sêneca dedica-se a este tema nos seus tratados morais². Pretende, de alguma forma, auxiliar o homem a libertar-se dos seus próprios medos (cf. Rosivach 1995: 91) e entender o papel do *fatum* na sua vida. Na verdade, frente a um destino inflexível ou a uma sorte nem sempre favorável, forças³ superiores ao homem, a filosofia surge como forma de educar o indivíduo a preparar para qualquer circunstância que possa ocorrer. Além de abonar com exemplos de figuras próximas do ideal do *sapiens* (como Sócrates e Catão de Útica), o filósofo mostrou igualmente o lado mais desumano do homem. Abundam figuras selvagens no *De Ira*, por exemplo, mas também, ou principalmente, nas suas tragédias⁴.

Nestas, Sêneca dá testemunho de um gosto peculiar em reproduzir personagens que vão, paulatinamente, transformando-se em monstros. Interessa-lhe a caracterização psicológica das figuras principais. Os momentos de auto-análise — ganham paralelo nas obras em prosa (cf. Trinacty 2015: 37) — permitem tomar conhecimento do íntimo dos caracteres, lugar onde as *passiones* se enformam, mas também do exterior, uma vez que elas são visíveis no aspecto físico, bem como nos gestos e no comportamento.

² Se, nos dez *Dialogi*, nas três *Consolationes* e nas 124 *Epistulae ad Lucilium*, Sêneca se centrou sobretudo no ramo da Moral da doutrina do Pórtico, na obra *Naturales Quaestiones* é a Física que recebe foco privilegiado.

³ Como bem nota Rosivach (1995: 95), o *fatum* e a sorte são duas designações para aquilo que é a natureza, “the predetermined order of the universe”.

⁴ Sêneca mostra interesse em pôr em evidência a figura do tirano nas suas *fabulae*. Tarrant (2006: 14) comenta que “[i]t is hardly an exaggeration to say that the distinctive character-type in Senecan tragedy is the tyrant.” Vemos manifesto esse interesse no *De Ira*, como no caso de Fálaris (cf. *Ir.* 1. 5. 1; 2. 4. 3; *Ep.* 66. 18), de Gaio César (Calígula, cf., por exemplo, *Ir.* 2. 33. 3), de Lisímaco (*Ir.* 3. 17. 2-3), de Pisítrato (*Ir.* 3. 11. 4), de Sula (*Ir.* 3. 18. 1); em *Naturales Quaestiones*, o libidinoso Hóstio Quadra (cf. 1. 16. 6); e no *De Beneficiis*, Apolodoro (cf. *Ben.*, 7. 19. 5ss.)

Para estudar a linguagem da emoção (cf. Pimentel 1993: 41) e o modo como esta é encenada⁵, optamos por delimitar a análise a um conjunto de obras que seja significativo. Decidimos, assim, tratar das *fabulae*. Das dez tragédias — as que são de Séneca e a(s) atribuída(s) ao autor⁶ —, parece-nos prudente restringir o campo de análise a oito dessas *fabulae*. Elaboramos um *corpus* temático. Deste modo, escolhemos a maldição dos Atridas (explorada nas tragédias *Thyestes*, *Troades* e *Agamemnon*) — onde o papel da *fortuna* parece ter alguma relevância; a cidade de Tebas, lugar conotado com vários crimes, desde a sua origem (representada nas tragédias *Oedipus*, *Phoenissae*⁷ e *Hercules furens*); e as descendentes do deus *Sol*, em *Medea* e *Phaedra*. Nestas duas tragédias, é elucidativo o poder nefasto do *amor* (transfigurado em ciúme e no ódio, no caso de Medeia; e em paixão, no caso de Fedra).

Apesar de estarmos conscientes de que cada obra constitui uma unidade, com um princípio, meio e um fim⁸, verificamos que algumas das tragédias — principalmente nas dedicadas à família dos Atridas e nas que dizem respeito à dos Labdácidas — formam um núcleo de sentido, ligam-se entre si. Na verdade, repetem-se temas em forma de palimpsestos⁹. Reconhece-se uma continuidade narrativa de factos míticos: Agamémnon, o

⁵ Quer as *uirtutes* quer os *uitia* podem ser encenados com o propósito de servirem de modelos a seguir ou a evitar, como se verá no decorrer deste estudo.

⁶ No que diz respeito à *fabula praetexta*, *Octavia*, os estudos tendem a comprovar que a tragédia não foi redigida por Séneca. Acredita-se que seja posterior ao filósofo por contemplar profecias e acontecimentos *post mortem* de Séneca: a morte do Nero e de Popeia, por exemplo (cf. Lucas 1921; Boyle 2008: xiii). Na perspectiva de Harrison (2000: 139), “[i]f the author of the *Hercules Oetaeus* was not Seneca, he had a very detailed knowledge of the first six plays, and if Fitch’s surmise in this volume is correct, as I think it must be, then it follows that the author of the *Hercules Oetaeus* saw the plays of Seneca in production, rather than being exposed to different versions in other formats. Similarly, the *Octavia* is more parody of his literary style than compliment to Seneca.” Para King (1971), Pratt (1983), Pociña (2002), a *fabula Hercules Oetaeus* é da autoria de Séneca. Littlewood (2004: 61, n. 106) conserva uma posição neutra. Com base na análise das imagens usadas nas tragédias, afirma que *OT* poderia ser de Séneca. John Fitch (2002), Christopher Trinacty (2015: 29), por exemplo, consideram-na posterior. A incerteza da autoria desta peça tem que ver com a extensão dela, o facto de ter dois Coros (mas também as *Troades*, *Agamemnon*, por exemplo, têm dois Coros) e com algumas peculiaridades a nível vocabular — frases e ecos de passos de outras tragédias (cf. Pease 1918: 3-26; Fitch 2004: 332-333). Não é, no entanto, do âmbito da nossa investigação colocar neste estudo questões sobre a autoria das duas *fabulae* nomeadas.

⁷ Nestas duas tragédias, o *fatum* é igualmente determinante nas personagens. Édipo não aceita o destino, de balde luta contra ele, acabando por ser esmagado física (com a imposta cegueira) e psicologicamente.

⁸ cf. Todorov (1981: 22), Barthes (1997: 52).

⁹ Ainda no caso da família de Tântalo, recorda Boyle (1997: 85) que se encontram motivos ou imagens partilhados nas *fabulae Thyestes* e *Agamemnon*. O autor elabora uma lista de temas que possibilitam aproximar as duas tragédias: “the cycle of crime, *alternum seelus* [sic]; the contest of crime; fortune’s wheel; the ‘freedom of death’, *mors libera*; ‘perverse love of life’, *uitae dirus amor*, birth as destiny; the beast in the net; clothing that brings catastrophe; Tantalid auspices; bloody decapitation; fear of universal chaos; Thyestean eclipse; Thyestean crime against children; *rex regum*, ‘king of kings’; mingling of blood and wine; the underworld’s criminal triad; the lion, *uictor ferarum*, ‘vanquisher of beasts’; *festus dies*, ‘feast-day’; the palm of victory; the sacrifice and the feast; the incompatibility of morality and power; true kingship and the absence of fear; the ship-oarwaves analogy for psychological struggle and compulsion; advice against staining altars with impious blood.”

soberano prudente e temeroso em *Tr.* (por ter contemplado a destruição de uma cidade opulenta), reaparece em *Ag.*, agora no orgulhoso esplendor da sua vitória. A sequência de *alternum scelus* (*Thy.* v. 25), conflitos que passam de geração em geração, é outro tema a concatenar as três *fabulae* que dizem respeito à descendência de Tântalo. Atreu deseja vingar-se de Tiestes; este pune, por meio de Egisto, Agamémnon (expia o crime paterno e, em simultâneo, a insolência dos vencedores gregos na destruição de Tróia); Orestes castigaria Egisto e Clitemnestra, pela morte do *rex regum*.

Escolhido o *corpus* de tragédias e seleccionados os passos mais elucidativos da força violenta das *passiones* na sede hegemónica (na parte intelectual do *animus*, isto é, na *ratio*) das personagens, é nosso propósito averiguar se as *fabulae* — sendo obras poéticas de grande complexidade¹⁰ — divulgam a parénese estóica, tal como ocorre nos diálogos e nas epístolas; e se o poeta recorre a figuras mitológicas¹¹ para, com exemplos, demonstrar os malefícios dos *affectus*, colocando ante os olhos do espectador / ouvinte / leitor o seu resultado. A metáfora da dispersão das personagens do ponto de vista psicológico ou físico¹² — efeito da violência dos *mala* — é ilustrativa na manifestação do resultado dos actos do ser humano quando sujeito aos vícios.

O léxico dos *affectus* — tema que nos propomos tratar neste estudo — é igualmente representativo das consequências das paixões. Identificamos, pois, os substantivos, adjetivos, verbos e advérbios que integram o campo lexical dos quatro vícios — e respectivos subordinados. O adjetivo é uma categoria gramatical que qualifica ou determina um nome, sendo uma forma de intensificar a linguagem da interioridade. No caso do substantivo, pode revelar o estado passional das figuras ou mencionar um *affectus* específico.

¹⁰ Segundo Trinacty (2015: 40), “Seneca believed good poetry should strengthen and clarify the sentiments expressed therein as a horn amplifies a sound (*Ep.* 108. 10), and his tragedies show how this maestro manages an orchestra of ideas and concerns in a poetic register both novel and forceful.” A criação de uma natureza contrária aos princípios estóicos, a vívida imagem de caracteres desumanos, horrendos, que sentem deleite apenas com a destruição dos outros, que canalizam todos os esforços para os destruírem, levou e levará os estudiosos a comentarem as suas tragédias.

¹¹ Como demonstra Pimentel (2004: 253), as personagens das *fabulae* têm já uma história mítica predefinida e conhecida. Agamémnon tem de ser assassinado por Clitemnestra quando chega a Argos, glorioso por ter vencido a guerra contra Tróia. Édipo tem que ser o parricida, o pai e o irmão dos seus próprios filhos, tem que lançar a impreciação contra os filhos varões. Estes e outros aspectos definidos pela narrativa mitológica são mantidos, não há, neste caso, uma grande margem para reinvenção. O acto de inovar está, como afirma a A. (*loc. cit.*), “[n]o comportamento, [n]as palavras e [n]as reacções dessas personagens”, está nos movimentos interiores e exteriores das personagens: os impulsos sentidos no *intus* estimulam os segundos, conduzem as figuras à acção ou à inércia.

¹² Enumerem-se alguns exemplos: o acto de lacerar os filhos de Tiestes; a separação das cativas troianas, distribuídas pelos guerreiros gregos; a dilaceração psicológica de Édipo, em virtude da descoberta da sua verdadeira natureza; a discórdia da família dos Labdácidas, de que resulta a guerra civil contra Tebas; o desmembramento de Hipólito.

As formas verbais indicam uma acção ou um estado, relevantes para observar as alterações manifestas no interior e no exterior do ser humano, demonstram que as *passiones* ganham vigor, subjugando por completo as personagens. Já o advérbio, modifica ou intensifica uma determinada palavra ou frase a que está ligado.

Ao estudarmos estas categorias gramaticais, anotando ainda as figuras de retórica mais pertinentes, propomo-nos também comparar as tragédias com as obras em prosa, sempre que oportuno. Considera-se pertinente observar as semelhanças entre as *fabulae* e os diálogos e tratados morais de forma a averiguar se há um mesmo objectivo a permeá-los: a parénese estóica.

Antes de fazermos este estudo, integrado na segunda secção deste trabalho, incluímos, numa primeira secção, dois capítulos teóricos: um sobre o estoicismo e outro sobre as tragédias de Séneca. Quanto ao primeiro, recuaremos aos primeiros filósofos estóicos (de Zenão a Posidónio) e aos que se seguiram a Séneca (Epicteto e Marco Aurélio). Do enquadramento da doutrina do Pórtico, é nosso interesse recordar algumas categorias relacionadas especificamente com a moral, mais em particular, com o vocabulário referente ao *πάθος*. Visto que, em relação às obras dos filósofos do primeiro e segundo períodos da Escola do Pórtico, existem apenas fragmentos, é fundamental recorrer à compilação de Ioannes ab Arnim, na obra *Stoicorum Veterum Fragmenta*, aos fragmentos de Crisipo (traduzidos e comentados por Richard Dufour) e de Posidónio (organizados por L. Edelstein e I. G. Kidd), mas também a Diógenes Laércio, *De clarorum philosophorum uitis*, a Sexto Empírico, *Aduersus Mathematicos*, além de estudos críticos actuais sobre o estoicismo.

Uma introdução concisa da filosofia do Pórtico dá a possibilidade de compreender a sua tradição, que foi sendo difundida e, mais tarde, adaptada por Cícero para a língua latina. O Arpinate faz corresponder à palavra *κακία* o termo *uitiositas* (ou *uitium*) para identificar o que os filósofos tomavam por males. Os movimentos que agitam o *animus* são designados por *perturbationes*, o que os Gregos entendiam por *πάθος*. Os quatro vícios primários são identificados por *formido*, *aegritudo*, *libido* e *uoluptas*, que se subcategorizam em secundários, como veremos oportunamente. Estes vocábulos e o sentido que deles se pode inferir são fundamentais para a segunda secção.

O segundo capítulo, ainda da primeira secção, diz respeito à tragédia de Séneca. Tendo por base os princípios aristotélicos e horacianos, pretende-se, essencialmente, observar a concepção das *fabulae* do poeta de Córdova. Procurar-se-á compreender de que forma este género dramático pode representar uma imagem das acções da natureza humana quando dominada por um ou mais *affectus*. É, ainda, do nosso interesse examinar que função o

estoicismo desempenha nas *fabulae*. É notória uma φύσις subvertida, irracional, mercê dos estados afectivos das personagens, e oposta aos princípios divulgados pela doutrina do Pórtico¹³. Este é um tema que suscitou polémica e continua a originar estudos diversos, numa contínua diligência por entender se predomina um objectivo literário e/ou filosófico nas tragédias. Sendo as conclusões de autores como Pimentel, Duarte e Nussbaum divergentes das de Fitch ou Boyle (para citar apenas alguns exemplos), julgou-se fundamental abordar, ao menos genericamente, as perspectivas que estes e outros críticos actuais têm quanto à função da obra poética de Séneca, conscientes da variedade de ideias e de modelos imitados que se manifestam nas obras do poeta e filósofo.

Na segunda secção deste trabalho, escolhemos distribuir os capítulos segundo os *uitia* primários. Seguimos, de algum modo, a ordem temporal que Estobeu usa (SVF 3. 378):

Ἐπιθυμίαν μὲν οὖν καὶ φόβον προηγεῖσθαι, τὴν μὲν πρὸς τὸ φαινόμενον ἀγαθόν, τὸν δὲ πρὸς τὸ φαινόμενον κακόν. Ἐπιγίγνεσθαι δὲ τοῦτοις ἡδονὴν καὶ λύπην, ἡδονὴν μὲν ὅταν τυγχάνωμεν ὧν ἐπεθυμοῦμεν ἢ ἐκφύγωμεν ἃ ἐφοβούμεθα· λύπην δέ, ὅταν ἀποτυγχάνωμεν ὧν ἐπεθυμοῦμεν ἢ περιπέσωμεν οἷς ἐφοβούμεθα.

Como o verbo προηγέομαι denota, vêm em primeiro lugar a libido e o medo, κακία que têm em comum uma expectativa futura de que algo irá acontecer (bom ou mau)¹⁴; só depois a dor e a voluptuosidade — juízos em relação a um acontecimento ou a uma situação presente (má ou boa). Defendiam ainda os estóicos a ideia de que, uma vez escravo de uma paixão, o homem se torna submisso a todos os *affectus* (cf. Pimentel 1993: 16). São prova desta teoria as personagens das *fabulae* de Séneca.

Determinou-se, por isso, dispor os capítulos por grupos de *affectus*: *formido* seguido de *aegritudo* (primeiro e segundo capítulos, respectivamente); *libido* de *uoluptas* (terceiro e quarto capítulos da segunda secção). A escolha tem que ver, em primeiro lugar, com o facto de se considerar que, como Estobeu mostrou, se devem considerar as *passiones* causadas por uma perspectiva futura seguindo-se a opinião sobre o momento presente — recorde-se que, de um estado de medo se passa, com alguma facilidade, para a dor (são *uitia* muito próximos); ou de um desejo imoderado para a voluptuosidade.

¹³ Anota Littlewood (2004: 58) que “[t]he disordered landscape, commonly read as a challenge to moral order in the tragic world, can paradoxically also be read as an affirmation of moral order.”

¹⁴ Inwood (1999^R: 145) demonstra que “[f]ear and desire are oriented to future states of affairs; they are impulses to get or avoid something. Such impulses may fail or succeed. In so far as desire and fear are directed towards things not in a man’s power, the achievement of them is in the hands of fate. (...) The success or failure of one’s pursuit of the apparent good and attempt to avoid the apparent bad is crucial to the agent’s happiness.”

Em segundo lugar, notamos que, em algumas tragédias, o medo é o *affectus* que está na origem dos outros. Veja-se, por exemplo, o caso de Tiestes, na obra homónima, e o do protagonista de *Oedipus*. Ambos sabem os motivos que os levam a estar atemorizados. Tiestes, no entanto, prefere não o denunciar junto dos filhos, desculpa-se com a reacção do organismo, cuja força supera a própria vontade: o medo instiga os membros da personagem a fugir de Argos, como se tivessem uma disposição própria. No caso de Édipo, ele vive atemorizado com a profecia de Apolo, menciona-o, sente que o mundo conspira contra ele e a peste é o resultado dessa conspiração.

Em terceiro lugar, o *dolor* (*uitium* de que nos ocuparemos no segundo capítulo), quando arreigado na sede hegemónica, estimula o interior do ser humano a desejar represálias contra si próprio ou contra outros. Recorde-se, por exemplo, o sofrimento de Medeia, o ciúme indu-la a querer destruir a família real de Corinto e causar infelicidade a Jasão — na origem da dor da protagonista está a perspectiva de ter sido traída pelo homem por quem tudo ousou praticar, incluindo matar o irmão e dilacerá-lo, para atrasar a perseguição que o pai lhe movia.

A passagem deste *affectus* para a *libido* pode ser rápida (o terceiro capítulo dedica-se a esta *passio*). Uma grande dor leva as personagens a dedicar toda a sua atenção a encontrar a vingança mais adequada e efectiva. Atreu e Medeia servem de modelos para representar o lado selvagem do ser humano e a crueldade de que é capaz quando se julga vítima de um agravo irreparável. E, porque neste capítulo se focam todas as categorias de desejo, a *libido potestatis* é igualmente tratada aqui. A tirania é um tema que interessou Séneca (veja-se, por exemplo, o *De Clementia*) e abundam, nas *tragoediae*, exemplos de *reges* que fazem um mau uso do poder (Atreu, Egisto, Édipo, Etéocles, Lico e Teseu são alguns *exempla*).

Recuperando o tema da cólera, uma vez concretizada a vingança, a personagem congratula-se por ter causado infortúnio nos que considera seus rivais ou oponentes. Passa-se, deste modo, para o capítulo da *uoluptas*, o último deste trabalho. Nele se focam ainda a luxúria, o carácter desumano das personagens que se vão transfigurando em *monstra*, em seres afastados por completo da natureza.

Anotamos, por fim, algumas observações metodológicas: optámos por seguir a edição de Otto Zwierlein nas citações das *fabulae*, socorrendo-nos, no entanto, sempre que necessário, de outras edições, não só da de John Fitch, a mais recente das tragédias de Séneca, mas também das edições com comentários.

As abreviaturas de obras de autores gregos e latinos seguem Liddell-Scott, *A Greek-English lexicon*, e *Oxford Latin dictionary*, respectivamente. Ainda sobre os textos clássicos, utilizou-se a grafia *u* e não *v* nos passos citados, excepto quando em contexto de citação de um autor crítico. Neste caso, respeitou-se a opção editorial. No que diz respeito ao grego, os iotas ficam subscritos e preferimos a grafia σ / ς para o sigma, em vez do curvo.

Por questões de uniformização de aspas, escolheram-se as curvas, e usam-se as plicas quando há uma citação dentro do texto de um autor mencionado. Os itálicos restringiram-se a palavras ou citações latinas ou a expressões de outras línguas.

Sectio prima: intellegere linguam affectuum

1. *Viure omnes beate uolunt*¹⁵

A epígrafe latina (*De uita beata* de Sêneca) torna evidente que o objectivo ou finalidade de qualquer ser humano é encontrar o caminho para a felicidade. É feliz o homem quando sente que tem êxito na vida e vive bem (cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1095a 15 ss.) — tema que preocupou os filósofos, de forma geral. Importa-nos, porém, saber como Zenão de Cício e os estóicos o entenderam. Fundada c. do ano 300 a.C., numa época em que a hegemonia e o individualismo gregos se perdem com o movimento expansionista de Alexandre, a Escola do Pórtico (Στοὰ ποικίλη) pretende demonstrar como pode o ser humano ser feliz, libertando-o dos seus receios, das suas ansiedades. Em síntese, de qualquer género de paixão. A filosofia surge, portanto, para expulsar as opiniões erróneas¹⁶.

A *uita beata* é um objectivo comum da existência humana. Para os filósofos do Pórtico essa felicidade é apenas adquirida quando o homem vive de acordo com a Natureza (*sequi naturam*), o que pressupõe a necessidade de viver em conformidade com a virtude (ζῆν κατ'ἀρετήν¹⁷) que é o mesmo que estar ao serviço da Razão: o homem consegue controlar os seus instintos naturais e evitar que as paixões o dominem¹⁸. Uma vez que o homem consiga seguir a Natureza, fazendo uso das virtudes, obterá então a *uita beata*, não por bens materiais, mas a partir do bem moral (o bem supremo).

Para a maioria dos estóicos, o λόγος — aqui entendido como doutrina¹⁹ — estrutura-se em três áreas: a Lógica, a Física e a Moral²⁰. A primeira reflecte sobre a natureza, o próprio cosmos e a todos os elementos que o compõem²¹. A segunda incide no discurso racional (estrutura, vocabulário e género de argumentação)²², e a última, no carácter — nas questões relacionadas com o ser humano. Apesar de tomarem como tripartida esta disposição da doutrina, os estóicos consideram-na, no entanto, inseparável²³. Diógenes Laércio (7. 40) explica que não era muito habitual, entre os estóicos do período antigo, ensinar cada uma

¹⁵ Sêneca, *De Vita beata* 1. 1.

¹⁶ cf. Epicteto *Gnom.* 2. 17. 1: Τί πρῶτον ἐστὶν ἔργον τοῦ φιλοσοφοῦντος; ἀποβαλεῖν οἴησιν.

¹⁷ cf. Rist (1969: 2).

¹⁸ cf. Campos (2014: XXVI).

¹⁹ cf. Diógenes Laércio 7. 39.

²⁰ cf. *SVF* 1. 45-46; Diógenes Laércio 7. 39-40; Sêneca, *Ep.* 89. 9.

²¹ Na verdade, o estudo da física possibilita ao homem seguir a *natura*, estar de acordo com a Razão (princípio universal), compreender o cosmos e a forma como ele é governado (cf. Cic., *Fin.* 3. 22. 73).

²² Sendo teoria do conhecimento, a lógica possibilita formular juízos correctos e na senda do *sequi naturam*. A dialéctica ou lógica impede, ainda, o assentimento do que é falso e faz prevalecer o bem sobre o mal (cf. Cic., *Fin.* 3. 21. 72). É *sapiens* todo aquele que faz um bom uso da Razão (princípio universal).

²³ Sobre as diversas analogias que os estóicos estabeleceram para comprovar a teoria de que os três ramos são indissociáveis veja-se, por exemplo, Diógenes Laércio 7. 40 e Sexto Empírico 6. 17-19.

destas partes de forma separada. Havia, porém, casos de filósofos que optavam por iniciar as suas aulas com a Lógica, continuando com a Física e terminando com a Moral, como era exemplo Crisipo. No caso dos autores do designado período imperial, o interesse dirigiu-se sobretudo para o estudo da Moral (ou Ética). Não eram, contudo, descuradas questões sobre a Natureza, os corpos²⁴, a Providência, o Destino ou a alma (na sua (não) sobrevivência *post mortem*), aspectos que dizem respeito à Física²⁵.

O substantivo “maioria” que mencionámos leva-nos a relembrar a tradicional estruturação da escola do pórtico em três períodos²⁶ históricos bem delineados. Sedley (2003: 7) recorda que “[a]lthough the Stoic tradition’s continuity is at least as important as any resolution into distinct phases, the traditional divisions do reflect key changes which no school history can afford to ignore.” Tentaremos não deixar de parte este aspecto no desenvolvimento que se segue — delimitado o estudo introdutório à Ética²⁷.

Atesta Diógenes Laércio que alguns estóicos perspectivam que esta área conte com diversos tópicos: sobre o impulso ou tendência ou instinto (ὁρμή), sobre os bens e os males (περὶ ἀγαθῶς e περὶ κακῶν), sobre as enfermidades (περὶ παθῶν), sobre a virtude (περὶ ἀρετῆς), sobre o fim ou supremo bem (τέλος²⁸), sobre o primeiro valor e as acções (περὶ ...

²⁴ Os estóicos tinham uma visão panrealista do mundo, constituído por matéria. As virtudes, os vícios, os indiferentes, a noite, o dia, o deus, a alma eram considerados como σώματα. Como atesta Brun (1958: 55): “tout est corps, chaque corps est défini par une qualité propre et une tension intérieure qui le caractérise (...), Dieu est un corps, un fluide se répandant à travers la totalité du monde (...) la raison humaine n’est rien d’autre qu’une partie de l’esprit divin plongée dans le corps humain (...); par conséquent la sympathie des corps, la compréhension du monde par l’homme, ne sont que des aspects différents du circuit de l’Être.” No caso específico da alma, mostra Strange (2004: 38), “the *hégemonikon* or controlling portion of the soul, which is also the mind (*dianoia*), is a bit of *pneuma*, a mixture of corporeal air and fire that is concentrated about the main organ of the body, which for the Stoics is the heart.”

²⁵ Séneca, por exemplo, dedica-se a estudar os fenómenos naturais nas *Naturales Quaestiones*. Nas *Epistulae*, o filósofo ocupa-se das três áreas. Nas tragédias, são abordados temas relacionados com a Moral (as *uirtutes*, mencionadas pelo Coro, os *uitia*, observados pelas personagens), mas também com a Física (quando se observa a *natura* ou quando se abordam questões sobre o destino) e com a Lógica (na forma como as personagens partem de juízos que estão correctos apenas na aparência).

²⁶ Como se sabe, o momento fundador por Zenão, continuado por Cleantes e Crisipo, é designado por estoicismo antigo (finais do séc. IV a III a.C.); do estoicismo médio sobressaem os nomes de Panécio e Posidónio de Apameia. Nesta altura, a doutrina do Pórtico já tinha chegado a Roma (referimo-nos aos séculos II e I a.C.). Por último, o estoicismo imperial ou romano, período em que são conhecidos os nomes de Séneca, Musónio Rufo, Epicteto e o imperador Marco Aurélio (sécs. I-II d.C.). As diferenças entre estes períodos devem-se, de certo modo, às influências que outras escolas exerceram em cada um dos momentos históricos do estoicismo. No caso do estoicismo antigo, a teoria cínica serviu de base para fundamentação de alguns conceitos, como é o caso do aniquilamento passional (cf. Cuesta 1945: 127). Já o estoicismo médio foi influenciado por ideais essencialmente platónicos e aristotélicos (cf. Cuesta 1945: 138). O último período vai recuperar algumas das teorias de Crisipo.

²⁷ Serão retomadas alguns princípios estóicos relacionados com a física e a lógica no estudo das tragédias.

²⁸ Esta palavra designa, para Zenão, “uma vida em conformidade com a natureza” (veja-se, por exemplo, Diógenes Laércio 7. 87: τὸ ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν). Explica Cícero (*Fin.* 5. 7. 20), a propósito da noção de fim: *At uero facere omnia, ut adipiscamur quae secundum naturam sunt, etiamsi ea non assequamur, id esse et honestum et solum per se expetendum et solum bonum Stoici dicunt*. Na verdade, o homem apenas consegue atingir o supremo bem se possuir um conhecimento claro sobre as coisas naturais, se souber segui-las e recusar

τῆς πρώτης ἀξίας καὶ τῶν πράξεων), sobre as acções convenientes (ou deveres²⁹) e sobre as exortações e dissuasões (περὶ τῶν καθηκόντων προτροπῶν τε καὶ ἀποτροπῶν)³⁰. Mais tarde, Sêneca opta por determinar que a moral pode ser estudada de modo igualmente tripartido (*Ep.* 89. 14-15):

Ergo cum tripartita sit philosophia, moralem eius partem primum incipiamus disponere. Quam in tria rursus diuidi placuit, ut prima esset inspectio suum cuique distribuens et aestimans quanto quidque dignum sit, maxime utilis (...) secunda de impetu, de actionibus tertia. Primum enim est ut quanti quidque sit iudices, secundum ut impetum ad illa capias ordinatum temperatumque, tertium ut inter impetum tuum actionemque conueniat, ut in omnibus istis tibi ipse consentias. (...) Aliud est enim dignitates et pretia rerum nosse, aliud articulos, aliud impetus refrenare et ad agenda ire, non ruere. Tunc ergo uita concors sibi est ubi actio non destituit impetum, impetus ex dignitate rei cuiusque concipitur, proinde remissus <aut> acrior prout illa digna est peti.

Neste sentido, parece-nos que o filósofo pretende simplificar o estudo da moral: se o homem souber atribuir o valor autêntico a um determinado corpo, souber dirigir o impulso no sentido correcto e se a acção estiver de acordo com os dois princípios enunciados, ele estará a agir segundo a virtude, logo, segundo a natureza. Organizando-a nestes três tópicos principais, tenta facilitar ao *proficiens* a compreensão de cada uma delas (*Ep.* 89. 14-15), recordando que elas formam, contudo, um todo: se faltar uma parte as outras não serão alcançáveis, o sistema deixa de ser uno e fica corrompido. Como o filósofo explica (*Ep.* 89. 15): *Quidquid ex tribus defuit turbat et cetera*.

Retomando o tópico da virtude e das demais categorias supra enunciadas, vemos que são igualmente determinantes no comportamento do ser humano. Fica na sua dependência, como seria de esperar, o género de impulso (segundo a *ratio* ou movido por uma paixão que pode ser vista como uma tendência excessiva) e consequente acção. Antes de observarmos

tudo aquilo que o afasta da natureza. O autor latino mostra que diz respeito a *conuenienter congruenterque naturae uiuere* (*Fin.* 3. 9. 31). Para Sêneca (*Ep.* 66. 6), o supremo bem tem que ver com a capacidade que a alma tem de reflectir sobre a verdade, de aplicar o justo valor às coisas, *ex natura* e não segundo a opinião (uma vez que, reconhece o sábio, a opinião pode induzir o ser humano a formular juízos errados). Além disto, continua o filósofo, [*animus*] *toti se inserens mundo et in omnis eius actus contemplationem suam mittens, cogitationibus actionibusque intentus ex aequo, magnus ac uehemens, asperis blandisque pariter inuictus, neutri se fortunae summittens, supra omnia quae contingunt acciduntque eminens, pulcherrimus, ordinatissimus cum decore tum uiribus, sanus ac siccus, imperturbatus intrepidus, quem nulla uis frangat, quem nec attollant fortuita nec deprimant — talis animus uirtus est*.

²⁹ Será, talvez, mais perceptível a importância que os deveres tinham para os estóicos como modo de alcançar a virtude se atentarmos no que Sêneca nos diz na *Ep.* 20. 2: *Maximum hoc est et officium sapientiae et indicium, ut uerbis opera concordent, ut ipse ubique par sibi idemque sit*.

³⁰ São exemplos de autores que organizam a ética nos tópicos enunciados: Crisipo, Zenão de Tardo, Apolodoro, Antípatro, Posidônio. Diógenes Laércio (7. 84) testemunha que nem Zenão de Cício nem Cleantes teriam sido tão minuciosos na subcategorização da Moral.

com algum cuidado o que os estóicos entendiam, de forma geral, por *uirtus*, por *uitium* (e outros conceitos relevantes), vejamos o que eles tomam por tendência ou impulso, uma vez que é inato, uma das duas funções principais da sede hegemónica³¹. O impulso diz respeito a um movimento do intelecto (διάνοια) em direcção a algo ou que parte de alguma coisa (cf. *SVF* 3. 377). Entende-se, assim, por ὁρμή um impulso espontâneo do ser, um movimento, em conformidade com algo apreendido pelos sentidos (ou que lhe vem à memória — no caso do ser racional). Como assinala Rist (1977: 43), “The first thing that is appropriate (οἰκεῖον) to every animal is its own nature and the awareness of this nature.” É, por um lado, um estado intrínseco, próprio da natureza de cada animal (seja ou não racional³²). No caso do homem, por outro lado, pressupõe a consciência de si próprio. Há um instinto natural em querer ter segurança e conforto que pertence, expõe Robin (1938: 131), “à une constitution d’être raisonnable”: “la spontanéité originelle de sa nature, avec la conscience qu’il en a, est fondamentalement ‘selon la Raison’.” Daqui se estabelece a ideia de que há, na tendência, elementos que podem ser obtidos, visto que se regem segundo as leis da natureza, e outros que devem ser evitados, uma vez que se afastam dela (cf. Robin 1938: 131), por outras palavras, as *uirtutes* e os *uitia*.

Zenão³³ nota que o homem só poderá viver bem se estiver de acordo com o seguinte princípio: τὸ ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν. Para isso, é fundamental que ele, ser humano, conheça a natureza e esteja de acordo com tudo o que tem origem nela³⁴. Nesse sentido, deve orientar o *modus uiuendi* conforme a *uirtus* (ἀρετή), uma vez que nesta se encontra a felicidade, a impassibilidade e a serenidade³⁵.

Têm os estóicos por virtude uma faculdade e um estado permanente (διάθεσις) da parte hegemónica da alma, que é firme e imutável³⁶. Zenão e Crisipo tomam-na por uma δύναμις originada na *ratio* (cf. Rist 1977: 3). Cícero (*Tusc.* 4. 15. 34) acrescenta que é uma *adfectio animi constans conueniensque, laudabiles efficiens eos*. Uma vez que a virtude é

³¹ Recorda Hadot (1992: 145) que “[l]es anciens stoïciens ne distinguaient que deux fonctions principales du principe directeur: l’assentiment, se rapportant au domaine de la représentation et de la connaissance, et l’impulsion active (*hormé*), le vouloir, se rapportant au domaine de la motricité, du mouvement vers les objets, provoqué par les représentations.” Pela altura do estoicismo imperial, Epicteto e Marco Aurélio distinguiram três funções: além das mencionadas, acrescentaram o desejo, que diz respeito à afectividade. Do desejo provém o prazer ou a dor (*loc. cit.*).

³² Veja-se, a título de curiosidade, a *Ep.* 121. Séneca abona com vários *exempla* o facto de existir um instinto natural, em qualquer animal, para manter a própria segurança, para a autoconservação. Explicita Robin (1938: 130-131), que “[l]’idée de constitution est ici capitale: dès que l’animal est né, il est ‘originellement approprié’ (*conciatio*) à cette constitution et à la ‘conscience’ qu’il en a: il leur est en quelque sorte ‘confié’ (*commendatio*).”

³³ *apud* Diógenes Laércio 7. 87.

³⁴ cf. Silva (2008: 24).

³⁵ cf. Epicteto, *Gnom.* 1. 4.3

³⁶ cf. Plutarco, *De uirtute morali* 441c; Cícero, *Tusc.* 4. 15.34.

uma perfeição comum a todos, o homem deve orientar a vida e as escolhas com vista a obter este bem, “we can only be virtuous through the achievement of specific acts and attitudes”, explica Rist (1977: 10).

Na classificação das virtudes, Diógenes Laércio (7. 92) confirma que não existia entre os estóicos um consenso sobre o seu número: Cleantes, Crisipo e Antípatro teriam enumerado mais de quatro. No caso de Panécio, estrutura-a em duas (uma teórica e outra prática); Posidónio em quatro e Apolófanes numa única virtude, a sabedoria. Na sua obra *περὶ ἀρετῶν*, Hécaton (*apud* Diógenes Laércio 7. 90) indicou a existência de dois géneros de virtudes, as que implicam uma percepção intelectual — a prudência (φρόνις) e a justiça (δικαιοσύνη) — e as que não implicam um assentimento (συγκατάθεσις), as não-intelectuais (ἀθεώρητος), como a saúde (ὑγίεια) e a força (ἰσχύς). Neste caso, tanto o sábio como o néscio podem possuí-las. Já as θεωρητικαί — porque requerem um percurso de aperfeiçoamento interior — são exclusivas dos sábios.

Os estóicos parecem estar de acordo com uma estrutura bipartida das virtudes (cf. D. L. 7. 92): as primárias e as suas subordinadas — uma vez que dependem das antecedentes. No que diz respeito às primárias, contam com quatro: a coragem (ἀνδρεία), a prudência ou sabedoria (φρόνησις), a temperança (σωφροσύνη) e a justiça (δικαιοσύνη), como se pode confirmar em Diógenes Laércio (7. 92-93) e em Plutarco (*De Stoicorum repugnantiis* 1034c).

São, por exemplo, subordinadas à prudência: o bom conselho, o cálculo correcto, a vivacidade de espírito, a discrição — permitem que o homem saiba identificar as virtudes, os vícios e os indiferentes; à sabedoria, subordinam-se a boa ordem, a modéstia, o autodomínio; à coragem, que requer uma atitude do sujeito, a de uma escolha de fuga ou de indiferença (D. L. 7. 92-93), a capacidade de resistir, a confiança, a grandeza de alma, o gosto pelo esforço; por último, à justiça, a honestidade e a equidade (cf. *SVF* 3. 264)³⁷.

Cícero (*Tusc.* 3. 7. 14-8. 18; *Inu.* 2. 160) faz a adaptação dos termos filosóficos gregos para a língua latina, enumerando como *uirtutes*: a *fortitudo*, que permite ao homem não cair na aflição nem no temor; a *iustitia*; a *prudencia*; e a *frugalitas*. Em relação a esta última *uirtus*, o autor pretende fazê-la corresponder ao termo σωφροσύνη (sentido de temperança, moderação). Esta virtude teria a especificidade de controlar (no sentido de moderar) os movimentos impulsivos da alma. O *uitium* correspondente é a *nequitia*.

Séneca (*Ep.* 66. 5), no entanto, indica que há três tipos de bens. No primeiro grupo estão o *gaudium*, a *pax*, a *salus patriae*. As *tormentorum patientia et in morbo graui*

³⁷ Para uma definição de cada uma das virtudes primárias veja-se, e.g., *SVF* 3. 262 ou 3. 264.

temperantia constituem a segunda classe. Por fim, os *modestus incessus et compositus ac probus uultus et conueniens prudenti uiro gestus*³⁸.

Rist (1977: 14) sugere que a melhor forma de alcançar a *uirtus* passa por repetir acções correctas: “Repetition of right action will forward the development of a right concept (ἔννοια) in the soul. This concept will be confirmed and assented to because it will harmonize with the other rational concepts of the wise man.” No ponto de vista de Sêneca (*Ep.* 94. 45), devem-se ter em consideração dois tópicos: a *contemplatio ueri* e a *actio*. À primeira chega-se através do estudo teórico da filosofia, enquanto os preceitos ajudam o ser humano a conseguir agir de forma justa: *Virtutem et exercet et ostendit recta actio* (*Ep.* 94. 45). Assim, a teoria e o conhecimento dos preceitos são essenciais para que o homem consiga agir bem, de modo justo: *Pars uirtutis disciplina constat, pars exercitatione; et discas oportet et quod didicisti agendo confirms. Quod si est, non tantum scita sapientiae prosunt sed etiam praecepta, quae affectus nostros uelut edicto coercent et ablegant* (*Ep.* 94. 47).

Desde o momento em que o ser humano possui este bem, manterá a tranquilidade de espírito em qualquer eventualidade, incluindo nas circunstâncias em que a fortuna investe contra o homem — é a lição que Sêneca desenvolve amiúde, por exemplo, na *Epistula* 39. 3-4. Segue-se que aquele que tem uma *uirtus* possui obrigatoriamente todas as *uirtutes*, pois são disposições fixas (διάθεσις³⁹) e inabaláveis, o mesmo é dizer que não se pode acrescentar ou retirar algo que as torne mais ou menos excelentes⁴⁰. São todas formas de conhecimento, estão correlacionadas, e partilham de uma mesma finalidade. Não deixam, contudo, de serem identificadas de uma forma individual e distintas umas das outras⁴¹, como acabámos de observar.

Alguns estóicos, como por exemplo Crisipo, Cleantes e Posidónio, defendiam que a *uirtus* podia ser ensinada pelo *sapiens*⁴², uma vez que ele é, recorda Sandbach (1975: 63), “the physician of the soul. Understanding the nature of the disease, he is best able to prescribe methods for avoiding or curing it.” Explicita ainda Rist (1977: 45),

The wise man is far more in control of his pleasure than the ordinary mortal; and in so far as none of them will be pleasures over immoral objects, he will be entirely in control. He will not be in conscious control of all his feelings of

³⁸ Veja-se também Pimentel (1993: 17).

³⁹ cf. Reesor (1978: 191-192).

⁴⁰ Veja-se, por exemplo, Diógenes Laércio 7. 125; Cícero, *Parad.* 3. 22: *Una uirtus est consentiens cum ratione et perpetua constantia; nihil huc addi potest, quo magis uirtus sit, nihil demi, ut uirtutis nomen relinquatur*. Também Sêneca defende que a virtude é constante, sempre igual (cf. *Ep.* 66. 15).

⁴¹ cf. *SVF* 3. 280; Plutarco, *De stoicorum repugnantibus* 1034c.

⁴² cf. Diógenes Laércio, 7. 90.

pleasure, but will have a kind of veto power over them, so that he will automatically reject those that are bad. The pleasures which he actually feel will be rational states of emotions, or χαράι.

Por isso, porque a vida do *sapiens* está em conformidade com a *natura*⁴³, a ele pode ser atribuída a tarefa de ensinar aos demais seres humanos o caminho a percorrer até chegar à virtude. Pertence-lhe a empresa de os orientar, de os levar a ter consciência das limitações, das dores, das fraquezas do *stultus*, de maneira a poder corrigi-las⁴⁴. Tal preocupação tem como causa a existência de contrários à *uirtus* e que os estóicos gregos designaram por κακία. Dizem respeito à ignorância do *stultus* quanto ao conhecimento daquilo que é um bem, um mal⁴⁵ e um indiferente⁴⁶. São igualmente quatro: a cobardia (δειλία), a loucura (ἄφροσύνη), a intemperança (ἄκολασία) e a injustiça (ἀδικία). Entre estes males secundários, atestamos alguns enumerados por Diógenes Laércio (7. 93): o descomedimento (ἄκρασία), a ausência de inteligência (βραδύνοια) e a insensatez ou o mau discernimento (κακοβουλία). Estes males

⁴³ Alguns estóicos, como é o caso de Cleantes, defendem que a *uirtus* não se perde: uma vez adquirida, o sábio possui firmeza de carácter, saberá sempre orientar a sua vida segundo a virtude, mesmo que seja submetido pela Fortuna a diversas tribulações. Para Crisipo, todavia, o *sapiens* perde a virtude em ocasiões muito específicas: num estado de melancolia ou de embriaguez (cf. Diógenes Laércio 7. 127): em ambos os casos parece estar na origem um factor externo que poderá não ser passível de ser controlado nem sequer pelo sábio. A propósito desta teoria de Crisipo, defende Rist (1977: 17) que na origem de estados melancólicos pode estar a ingestão de determinados *pharmaca* para curar enfermidades do corpo (seriam então os efeitos secundários que os medicamentos poderiam causar). No que ao segundo caso diz respeito, ele está relacionado com uma necessidade de ter que ingerir bebidas alcoólicas e que o seu consumo motive um estado inebriado. Como resume Rist (1977: 18), “[h]is statement that virtue can be lost through drunkenness could serve as a warning that, although drunkenness is a indifferent, it is not ‘preferred’ since it is not the material on which virtue is built. That would be true for the obvious reason that virtue depends on intention, and intention is blurred by drunkenness. Hence Chrysippus would appear to have argued that drunkenness is in the same class as torpor and ‘melancholy’.”

⁴⁴ cf., por exemplo, Pimentel (1993: 13), Rist (1977: 49).

⁴⁵ cf. Marco Aurélio 2. 1.

⁴⁶ cf. Diógenes Laércio 7. 93; Epicteto 2. 9. 15ss. Sexto Empírico (*SVF* 3. 122) identifica nos estóicos três sentidos para designar os indiferentes (ἀδιάφορα): τὸ ἀδιάφορον δ’ οἶονται λέγεσθαι τριχῶς, καθ’ ἓνα μὲν τρόπον πρὸς ὃ μήτε ὁρμὴ μήτε ἀφορμὴ γίνεται, οἷόν ἐστι τὸ περιττοῦς ἢ ἀρτίους εἶναι τοὺς ἀστέρας ἢ τὰς ἐπὶ τῇ κεφαλῇ τρίχας, καθ’ ἕτερον δὲ πρὸς ὃ ὁρμὴ μὲν καὶ ἀφορμὴ γίνεται, οὐ μᾶλλον δὲ πρὸς τόδε ἢ τόδε, οἷον ἐπὶ δυοῖν δραχμῶν ἀπαραλλάκτων τῷ τε χαρακτῆρι καὶ τῇ λαμπρότητι, ὅταν δέη τὴν ἑτέραν αὐτῶν αἰρεῖσθαι· ὁρμὴ μὲν γὰρ γίγνεται πρὸς τὸ ἕτερον αὐτῶν, οὐ μᾶλλον δὲ πρὸς τόδε ἢ τόδε, κατὰ δὲ τρίτον καὶ τελευταῖον τρόπον φασὶν ἀδιάφορον τὸ μήτε πρὸς εὐδαιμονίαν μήτε πρὸς κακοδαιμονίαν συλλαμβανόμενον. Na perspectiva de Diógenes Laércio (7. 105), deparamos com dois sentidos para o uso do termo ‘indiferente’: para as circunstâncias que não concorrem nem para estados de felicidade ou infelicidade; ou para situações que não provocam nem fascínio nem repulsa. Como sintetiza Séneca (*Ep.* 82. 10), *indifferentia esse dico (id est nec bona nec mala) morbum, dolorem, paupertatem, exilium, mortem*. Indicam, contudo, os seguidores da filosofia do Pórtico dois valores nos indiferentes: os preferíveis (προηγμένα) e os rejeitáveis (ἀποπροηγμένα), como são exemplo a saúde, para o primeiro caso, e a doença, para o segundo. Tal como as virtudes, os bens, os males e os vícios, os indiferentes são corpos. Encontramos exemplos, além dos mencionados por Séneca, como: a saúde, o prazer, a beleza, a vergonha, a força, a fraqueza, a riqueza, a glória, a obscuridade, a nobreza, a origem humilde, a vida, a boa e a má reputação, a alegria (cf. *SVF* 3. 117-123; Brun 1958: 95). Assim, pertence à categoria dos ἀδιάφορα tudo o que pode ser usado ora para o bem ora para o mal: é a utilização que deles se faz que os poderá tornar benéficos ou não.

devem-se, assim, segundo o Diógenes Laércio (*loc. cit.*): εἶναι δὲ ἀγνοίας τὰς κακίας, ὧν αἱ ἀρεταὶ ἐπιστῆμαι.

Cícero, nas suas reflexões sobre a doutrina estóica, opta por usar a palavra latina *uitiositas* (ou *uitium*⁴⁷) como adaptação do termo grego κακία, uma vez que se aproxima mais do que os estóicos entendiam por males⁴⁸. Eles são, na perspectiva do Arpinate, deformações da alma (*Parad.* 3. 22: *prauitates animi*). Defende que é necessário fugir destes *mala* para evitar as consequências que deles resultam (cf. *Fin.* 3. 11.39). Considera, então (*loc. cit.*): *quod positum est, solum id esse malum, quod turpe sit, haec pugnare uideatur oratio, propterea quod ea non ad corporis incommodum referuntur, sed ad turpes actiones, quae oriuntur e uitiiis*.

Cícero demonstra que os vícios se assemelham entre si⁴⁹, tal como as *uirtutes* são iguais entre elas. O mesmo acontece com as faltas (*peccata*), uma vez que elas têm origem nos *uitia*⁵⁰. Destes procedem as *perturbationes*, que são movimentos que agitam de forma perturbadora o *animus*. Afastam-se da *ratio* ao interferirem na tranquilidade da *mens* e da vida. A alma fica débil, instigada pela angústia e pelo medo, ou é animada por um apetite excessivo que tem origem num desejo ou em algum prazer⁵¹.

Deste modo, a perspectiva dos seguidores da filosofia de Zenão é que o termo πάθος representava não uma mera passividade total às forças externas⁵², mas um movimento

⁴⁷ cf. Cic. *Fin.* 3. 11. 39.

⁴⁸ Além disso, o termo *malitia*, que seria efectivamente mais próximo da palavra grega, designa um dos *uitia* que os estóicos condenam (Cic. *Tusc.* 4. 15. 34): *nam malitia certi cuiusdam uitii nomen est, uitiositas omnium*.

⁴⁹ Cic. *Parad.* 3. 22: *etiam uitia sint paria*.

⁵⁰ Os estóicos fundamentavam a ideia de que os ἀμαρτήματα eram ἴσα por comparações: se as verdades são absolutas, isto é, não existe uma verdade que seja mais verdadeira do que outra, o mesmo acontece com aquilo que é falso, com um dolo ou com uma falta: ἀρέσκει τε αὐτοῖς ἴσα ἡγεῖσθαι τὰ ἀμαρτήματα (...), εἰ γὰρ ἀληθὲς ἀληθοῦς μᾶλλον οὐκ ἔστιν, οὐδὲ ψεῦδος ψεύδους (D. L. 7. 120). Diz-nos Cícero (*Fin.* 4. 28. 77) que os seguidores da doutrina do Pórtico usam o seguinte argumento para comprovar esta ideia de igualdade entre os *peccata*: *Quoniam (...) omne peccatum inbecillitatis et inconstantiae est, haec autem uitia in omnibus stultis aequae magna sunt, necesse est paria esse peccata*. Cícero entende (*Fin.* 4. 27. 74-78) que esta perspectiva dos estóicos é, por um lado, intransigente (por se basear em posições que toma por extremas, cf. Cic. *Fin.* 4. 9. 21), por outro, um erro por declarar que um crime é sempre igual: um homem que maltrata o escravo é tão culpado quanto um filho que agride o pai. Existem diferentes tensões, impulsos, tendo sido fundamental, no ponto de vista de Robin (1938: 153), terem sido identificados os graus de *passiones*, isto é, as faltas que são mais ou menos graves. Rist (1977: 84-85) apresenta, contudo, um ponto de vista diferente. Os antigos estóicos, quando afirmavam que todos os vícios eram iguais, pretendiam mostrar que existia neles um elemento que os tornava comuns, o de serem todos condenáveis: “This means that, although they involve equal guilt, they are not comparable in other respects.” Panécio e Posidónio afastaram-se deste carácter inflexível porque consideravam excessiva.

⁵¹ Esta é a ideia que Cícero (*Tusc.* 4. 15.34) demonstra no seguinte passo: *ex qua concitantur perturbationes, quae sunt, ut paulo ante diximus, turbidi animorum conctatique motus, auersi a ratione et inimicissimi mentis uitaeque tranquillae. Inportant enim aegritudines anxias atque acerbis animosque adfligunt et debilitant metu; Idem inflamment adpetitione nimia, quam tum cupiditatem tum libidinem dicimus, inpotentiam quandam animi a temperantia et moderatione plurimum dissidentem*.

⁵² Neste aspecto, é unânime entre os estóicos a descrença de que as *passiones* seriam causadas pelos deuses — concepção mormente aceite pelos autores gregos clássicos: o Homem seria tão-só uma vítima das potências que

passional que nasce no íntimo do ser humano, uma doença que perturba por completo o seu equilíbrio natural (cf. Rodis-Lewis 1970: 88). Se esta ideia era unânime entre os filósofos da *Stoa*, a explicação da origem e natureza destes *affectus* varia.

Para Zenão, os πάθη resultam de opiniões, de contracções ou movimentos de expansão da alma⁵³ que não estão de acordo com a natureza⁵⁴, ou então resultam de uma tendência que está fora de domínio e que rejeita a razão⁵⁵. Esta ideia de que os *affectus* são o efeito ou de movimentos interiores desordenados e irracionais da alma (παρὰ φύσιν κινήσεως ἀλόγως) ou de tendências excessivas (τοῦ ἐν ταῖς ὁρμαῖς πλεονασμοῦ) foi retomada por Crisipo. Na perspectiva do filósofo, o ser humano é dotado de Razão e, por natureza, ele orienta as suas escolhas de forma a seguir e servir-se dela como se de um guia se tratasse. Pode, contudo, acontecer, em situações específicas, que ele opte por um outro caminho que não obedeça à *ratio* (ἄλογος⁵⁶) ou que seja impelido de forma excessiva — nestas circunstâncias, o ser humano está sujeito ao domínio dos *affectus*.

Para tornar mais explícito o que entende por um impulso desmedido (ὁρμὴ πλεονάζουσα), Crisipo estabelece uma analogia com a corrida (*SVF* 3. 462):

Κατὰ τοῦτο δὲ καὶ ὁ πλεονασμὸς τῆς ὁρμῆς εἴρηται, διὰ τὸ τὴν καθ' αὐτοὺς καὶ φυσικὴν τῶν ὁρμῶν συμμετρίαν ὑπερβαίνειν. γένοιτο δ' ἂν τὸ λεγόμενον διὰ τούτων γνωριμώτερον. οἷον ἐπὶ τοῦ πορεύεσθαι καθ' ὁρμὴν οὐ πλεονάζει ἢ τῶν σκελῶν κίνησις, ἀλλὰ συναπαρτίζει τι τῇ ὁρμῇ ὥστε καὶ στῆναι, ὅταν ἐθέλῃ, καὶ μεταβάλλειν. ἐπὶ δὲ τῶν τρεχόντων καθ' ὁρμὴν οὐκέτι τοιοῦτον γίνεται, ἀλλὰ πλεονάζει παρὰ τὴν ὁρμὴν ἢ τῶν σκελῶν κίνησις, ὥστε ἐκφέρεσθαι καὶ μὴ μεταβάλλειν εὐπειθῶς οὕτως εὐθὺς ἐναρξάμενων. οἷς οἶμαί τι παραπλήσιον καὶ ἐπὶ τῶν ὁρμῶν γίνεσθαι διὰ τὸ τὴν κατὰ λόγον ὑπερβαίνειν συμμετρίαν, ὥσθ' ὅταν ὁρμᾷ μὴ εὐπειθῶς ἔχειν πρὸς αὐτόν, ἐπὶ μὲν τοῦ δρόμου τοῦ πλεονασμοῦ

lhe eram superiores (especialmente da Necessidade, ἀνάγκη — cf. Rodis-Lewis 1970: 109; Brun 1958: 104-105). Para esses autores, o ser humano jamais conseguiria enfrentar / confrontar estas forças pois elas dominavam todas as coisas. Servem de exemplos de como os gregos julgavam que as divindades actuavam: a paixão incestuosa de Fedra por Hipólito, provocada por Afrodite (*Hippolytus* de Eurípedes); a morte de Penteu, como forma de Dioniso se vingar por não reconhecerem nele um deus (em *Bacchae*); a desgraça de Édipo (que matou o pai e manteve, néscio, uma relação incestuosa com a mãe — *Oedipus Tyrannus* de Sófocles); o castigo de Prometeu por ter ousado enganar Zeus em benefício dos seres humanos (*Prometheus Vinculus* de Ésquilo).

⁵³ cf. Bréhier (1910: 49).

⁵⁴ cf. Rist (1977: 30).

⁵⁵ Esta definição de Zenão aparece atestada em Diógenes Laércio, 7. 110: "Ἔστι δὲ αὐτὸ τὸ πάθος κατὰ Ζήνωνα ἢ ἄλογος καὶ παρὰ φύσιν ψυχῆς κίνησις ἢ ὁρμὴ πλεονάζουσα. Nas *Tusc.* (4. 6. 11), Cícero adapta-a para latim: *ut perturbatio sit, quod πάθος ille dicit, auersa a recta ratione contra naturam animi commotio. Quidam breuius perturbationem esse adpetitum uehementiorem, sed uehementiorem eum uolunt esse qui longius discesserit a naturae constantia.* Segundo Galeno (*De Placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 1. — Kühn vol. 5 p. 429), Zenão acreditava que as paixões não decorreriam dos próprios juízos: ἀλλὰ τὰς ἐπιγιγνομένας αὐταῖς συστολάς καὶ λύσεις, ἐπάρσεις τε καὶ τὰς πτώσεις τῆς ψυχῆς ἐνόμιζεν εἶναι τὰ πάθη. Procederiam, então, de contracções e resoluções, exaltações e quedas.

⁵⁶ Crisipo entendia como irracional (τὸ ἄλογον) qualquer movimento que estivesse privado de razão ou partisse de um julgamento errado (τὸ χωρὶς λόγου τε καὶ κρίσεως) (cf. Galeno *De Placitis Hippocratis et Platonis*, 5. 1 — Kühn vol. 5 p. 429).

λεγομένου παρὰ τὴν ὀρμὴν, ἐπὶ δὲ τῆς ὀρμῆς παρὰ τὸν λόγον. συμμετρία γάρ ἐστι φυσικῆς ὀρμῆς ἢ κατὰ τὸν λόγον, καὶ ἕως τοσούτου [καὶ] ἕως αὐτὸς ἀξιοῖ. διὸ δὴ καὶ τῆς ὑπερβάσεως κατὰ τοῦτο καὶ οὕτως γινομένης πλεονάζουσά τε ὀρμὴ λέγεται εἶναι καὶ παρὰ φύσιν καὶ ἄλογος κίνησις ψυχῆς.

A corrida faz supor um movimento dinâmico e a uma velocidade relativa mais elevada, o que leva Crisipo a afirmar que é um impulso excessivo⁵⁷. Por conseguinte, uma vez impulsionadas as pernas a um ritmo constante e rápido, aquele que corre não é capaz de imobilizar de imediato o seu corpo quando deseja parar. Na verdade, há um processo de abrandamento do ritmo até o corpo ficar completamente imóvel. O mesmo se passaria com os impulsos exagerados: quando são transpostos os limites que seguem a natureza, o movimento da alma torna-se imoderado (πλεονάζουσα), é contra a *natura* (παρὰ φύσιν) e insensato (ἄλογος), logo, difícil de ser controlado.

Uma acção envolve sempre (ou quase sempre) uma escolha, um juízo, que determina qual o caminho que o ser humano deve seguir⁵⁸. Na origem do movimento estão, portanto, tendências ou opiniões (julgamentos) que são ἄλογοι e que implicam sempre um assentimento da alma⁵⁹ (Galeno, *Hipp. et Plat.* 4. 2 — Kühn vol. 4 p. 367): ἐν μέντοι δὴ τούτοις τοῖς ὅροις ὀρμὰς καὶ δόξας καὶ κρίσεις ὑπάρχειν οἶεται τὰ πάθη. Rodis-Lewis (1970: 93) explica que

Alors le mouvement amorcé va trop loin, comme quand on manque un moustique, et qu'on se bat soi-même au lieu de l'abattre. En toute cette analyse, il faut bien voir que le 'jugement' n'est ni purement spéculatif, ni strictement intellectuel: issu de la première adhésion spontanée, fruit de la tendance initiale, il détermine celle-ci en une inclination plus précise, consciente, volontaire, tournée vers la pratique (Plutarque, *Contrad.*, fin du c. 47). Sans ce dynamisme, qu'alimentent des opinions incontrôlées, il n'y aurait pas vraiment de trouble passionnel.

⁵⁷ No ponto de vista da física, um corpo em movimento, como é o caso de andar, mantém uma velocidade constante. Esta situação pode mudar se estiver sujeito a uma força exterior (cf. Isaacs, s.u. inertia).

⁵⁸ Crisipo distinguiu, por isso, a paixão de erro. Testemunha Fillion-Lahille (1984: 73) que “les erreurs sont des jugements défectueux, la raison se trompant et s'égarant; tandis que la passion n'est pas une erreur ni une négligence de la faculté rationnelle; elle est un mouvement de l'âme désobéissant à la raison.” Como bem sintetiza Brad Inwood (1999^R: 128): “Passions, as a morally wrong kind of impulse, are a kind of rational impulse.”

⁵⁹ cf. Bréhier (1910: 249). Nas *Ad Lucilium Epistulae Morales* 113. 18, Séneca demonstra o que entende por assentimento: *Omne rationale animal nihil agit nisi primum specie alicuius rei inritatum est, deinde impetum cepit, deinde adsensio confirmavit hunc impetum. Quid sit adsensio dicam. Oportet me ambulare: tunc demum ambulo cum hoc mihi dixi et adprobaui hanc opinionem meam; oportet me sedere: tunc demum sedeo. Haec adsensio in uirtute non est.* O assentimento parte, por isso, de nós, está no nosso poder. Strange (2004: 35) explana que “[a]ssent is the acceptance of a proposition (*axiōma*) presented to us in experience or thought as the content of a *phantasia* or impression and as being true: assenting to such proposition is what we could call an act of judgment. According to the Stoic view, it is primarily assent that is ‘in our power’ or ‘up to us’ (*eph' hēmin*), and it is only because this lies in our control that anything at all does.”

Assim, Crisipo, como demonstra Fillion-Lahille (1984: 76), “voyait essentiellement la passion dans une δόξα qui a dégénéré en κρίσις, jugement sur la convenance de la passion et qui témoigne d’une faiblesse de l’âme incapable de résister à la sollicitation passionnelle et légitimant à tort son comportement.” Para sintetizar a teoria do discípulo de Cleantes sobre as possíveis causas que motivam as paixões, citamos Bréhier (1910: 251-252) que enumera seis diferentes estados de alma:

1° un affaiblissement de l’énergie de l’âme que Chrysippe compare couramment à une maladie du corps; 2° une opinion concernant le bien ou le mal; 3° un jugement sur la convenance de l’agitation de l’âme; 4° une certaine manière d’être de l’âme qui s’ajoute au jugement et qui est différente selon les passions; c’est un ‘resserrement’ (συστολή) dans la peine, un épanouissement (ἐπαρσις) dans la joie, un retrait (ἐκκλισις) dans la crainte, une sorte de poussée en avant (ὀρεξις) dans le désir; 5° l’activité de la tendance qui suit le jugement; 6° l’ensemble des faits que nous appelons aujourd’hui l’expression des émotions, le rire dans la joie, les pleurs et les gémissements dans la tristesse.

Lembra também Fillion-Lahille (1984: 44) que, se a filosofia do Pórtico começou por apresentar um racionalismo rigoroso, na segunda fase houve uma tendência realista. Na verdade, Posidônio afasta-se dos filósofos anteriores em alguns aspectos⁶⁰. Influenciado pelas

⁶⁰ Esses filósofos pretendiam tornar mais credíveis alguns tópicos da filosofia estoica pelo que mudaram o protótipo do *sapiens* de modo a poder ser alcançado por um número mais alargado de pessoas. Segundo Dionigi (1999: 2), os estoicos antigos distinguem os *sapientes* dos *stulti* “escludendo passaggi dai primi ai secondi”. Panécio, atesta o mesmo autor (1999: 3), “abbandona questa concezione ‘manichea’ e paradossale (...) e introduce il principio del ‘progresso’ (*profectus*, προκοπή), secondo il quale l’uomo è perfettibile intellettualmente e moralmente, e da uno stato di ignoranza e miseria spirituale può giungere alla saggezza e all’eccellenza morale.” Posidônio tinha por sábio, mostra Campos (2014⁵: XL), “um homem cujo saber fosse essencialmente de cariz tecnológico ou julgava como boa uma ocupação intelectual que não visasse expressamente a formação moral, como a matemática (o que Séneca lhe criticou asperamente). Tal crítica por parte de Séneca constitui, por um lado o retorno a uma certa ortodoxia, a um certo rigorismo extremo do estoicismo antigo mitigado pelos estoicos ‘médios’, mas por outro lado revela-se igualmente como um aperfeiçoamento da posição da antiga Stoa, tornando-a mais humana, sem, no entanto, lhe diminuir o rigor.” O número de bens e de males foi igualmente modificado. Posidônio agrupou nos ἀγαθαί categorias que os estoicos do primeiro período tinham por indiferentes, como é o caso da saúde e do dinheiro (cf. Diógenes Laércio 7. 102; Campos 2014⁵: XL). Uma vez alteradas as noções de bem e da felicidade do homem, a própria teoria sobre a apatia sofre igualmente transformações. Os estoicos aproveitaram a doutrina do equilíbrio passional como forma de educar na vida política e social (cf. Cuesta 1945: 138-139). Panécio, por exemplo, numa carta a Quinto Élio Tuberão, a propósito de mostrar como deve suportar-se a dor, põe de parte a ideia anterior de que ela não era um mal, explica, porém, a natureza deste *uitium* para depois enunciar a forma como deve ser suportado (cf. Cícero, *Fin.* 4. 9. 23). Posidônio não tinha por igual Deus, natureza e destino (que identifica como ἀνάγκη). Segundo Rist (1969: 202), “Posidonius seems to have been prepared to think of them as different in some physical and corporeal way, so that he can derive divination from each other differently.” Séneca, por sua vez, retoma alguns princípios do primeiro estoicismo. Nesse sentido, recupera as categorias de Bem e de Mal como valores absolutos: o homem é bom ou é mau. Todavia, ao contrário do que os primeiros estoicos sustentam, Séneca coloca a hipótese de existir uma gradação na forma como o homem atinge ou se afasta destas categorias. Por outras palavras, um homem pode não ter alcançado ainda o supremo bem, não ter chegado a sábio e estar no caminho certo, pode tender para seguir a virtude e aproximar-se, deste modo, do protótipo do *sapiens* (Campos 2014⁵: XL-XLI).

teorias platônicas, indica que as paixões são movimentos desordenados⁶¹, provenientes de arrebatamentos da sensualidade ou de estados coléricos contra tendências superiores (a *ratio*), ideia que se pode verificar em Galeno (*Hipp. et Plat.* 5. 1 — Kühn vol. 4 p. 429): οὔτε κρίσεις εἶναι τὰ πάθη δεικνύων, οὔτε ἐπιγιγνόμενα κρίσεσι, ἀλλὰ κινήσεις τινὰς ἐτέρων δυνάμεων ἀλόγων, ἃς ὁ Πλάτων ὠνόμασεν ἐπιθυμητικὴν τε καὶ θυμοειδῆ.

Na opinião de Posidônio, a razão é um bem que contempla a verdade (cf. Cuesta 1945: 145), pelo que não poderia exceder-se as suas medidas (cf. Posidônio fr. 34). Não está, por isso, de acordo com a teoria racionalista das paixões defendida por Crisipo, que as localiza na sede da razão⁶², nem com a de Zenão⁶³.

A teoria monista de Crisipo é igualmente recusada. Posidônio, com base na teoria da tripartição que Platão identificou na alma⁶⁴, considera que os impulsos excessivos advêm de uma parte que é irracional⁶⁵, são o resultado de um movimento da parte passional, ou têm como causa alguma ignorância do sujeito⁶⁶, e corrompem a natureza humana.

Posidônio classificou os *affectus* como: os que dizem respeito à alma (incluem-se os desejos e os receios), os que são do corpo (febres e constipações são alguns exemplos), os que não pertencem ao *animus* mas que, apesar de serem físicos, têm efeitos na mente (como os estados de letargia, loucura provocada por estados de melancolia⁶⁷) e os que são mentais (e não físicos) e têm influência no corpo (os casos da rigidez, dos tremores ou da lividez devem-

⁶¹ cf., por exemplo, Rodis-Lewis (1970: 94).

⁶² Veja-se, por exemplo, *SVF* 3. 459. ou Galeno (*Hipp. et Plat.* 4. 4 — Kühn vol. 4. 4 p. 382): τὸ μηδεμίαν ἐπιζητεῖν ἐτέραν ἐν τῇ ψυχῇ δύναμιν, ἥς κινουμένης ἀπειθῶς τῷ λόγῳ γίνεσθαι τὰ πάθη· μηδὲν γὰρ εἶναι τινα τοιαύτην, ὥς ἔνιοι τῶν φιλοσόφων ὑπολαμβάνουσιν ἐπιθυμητικὴν τε καὶ θυμοειδῆ προσαγορεύοντες, τὸ ὅλον γὰρ εἶναι τὸ τῶν ἀνθρώπων ἡγεμονικὸν λογικόν. Assim, nem ἄλογος nem λογικός são, na perspectiva destes estóicos, contraditórias: o ser humano pode agir sob um impulso sem razão, desobedecer-lhe, mas parte sempre da faculdade intelectual (cf. Fillion-Lahille 1984: 77). Também Séneca admite esta teoria monista, como atestam os seguintes passos: *nam cum sit inimica rationi, nusquam tamen nascitur nisi ubi rationi locus est* (*De Ira* 1. 3. 4); *non enim (...) separatas ista sedes suas diductasque habent, sed affectus et ratio in melius peiusque mutatio animi est* (*De Ira* 1. 8. 3). Razão e paixão estão, portanto, localizadas na mesma parte da alma: a irracional está ao serviço da racional, sendo esta auto-suficiente, e tendo a capacidade de tudo governar (cf. *Ep.* 92. 1). Ainda sobre a parte irracional, Séneca distingue nela duas características — a que diz respeito às paixões e a que está direccionada para os prazeres: *Inrationalis pars animi duas habet partes, alteram animosam, ambitiosam, inpotentem, positam in adfectionibus, alteram humilem, languidam, uoluptatibus deditam* (Séneca, *Ep.* 92. 8). Demonstra Strange (2004: 42-43) que, para os estóicos, “the emotion is a movement of the soul necessarily consequent upon a evaluative judgment and occurs in one and the same *hégemonikon* or controlling part of the soul as the judgment, and there is full continuity between a particular occurrence of a type of evaluative judgment (that a certain future available object is good or appropriate, say) and the particular resulting motion (that I pursue it on that occasion (...)). The cause (the particular act of judgment) and effect (the particular pursuit of the object) are always present together, and there are no grounds for separating them.”

⁶³ cf. Nussbaum (1993: 110-111).

⁶⁴ Platão, *R.* 9. 580d-581a: a parte racional, a irascível e a concupiscível, tendo cada uma delas um lugar específico no corpo.

⁶⁵ cf. Serra (2006: 81).

⁶⁶ cf. Posidônio fr. 169.

⁶⁷ No sentido grego de χολή μέλαινα.

-se a estados de desgosto ou de medo)⁶⁸. Estes *mala* seriam, no ponto de vista de Posidónio, apaziguados com o tempo — mesmo em situações em que o estulto mantém as opiniões / os julgamentos de que é vítima de algo nocivo ou de que lhe acontecerá algo funesto⁶⁹. Os hábitos rigorosos são um outro contributo para que os movimentos passionais cessem: “impondo e fazendo suscitar movimentos harmoniosos, sobretudo a partir de ritmos e melodias se podem aplacar as paixões e assim educar os jovens”, explana Serra (2006: 82).

Uma outra diferença que teria distinguido Posidónio dos estóicos anteriores (principalmente de Crisipo) é que ele acreditava que o *uitium* poderia vir igualmente do interior do ser humano, uma vez que existe no seu íntimo o mal (que pode estar ainda em estado latente). Um homem que fosse mais frágil seria mais propenso a ser influenciado por esse *uitium*⁷⁰.

Em relação ao estoicismo imperial, retoma-se a ideia original de que as paixões têm lugar na sede hegemónica e que os impulsos excessivos são motivados por uma opinião que se tem das representações externas⁷¹. Demonstra Robin (1938: 152) que essa representação

[r]encontre un système déjà constitué de prénotions; puis nous nous décidons dans un certain sens, ayant *opiné* que ce dont il s’agit est dans la ligne, ou des biens, ou des maux (...). Les passions supposent donc ce que les Stoïciens nomment un “assentiment”, une adhésion de l’âme à un motif ou à un mobile, à l’égard desquels nous sommes passifs en raison de nos préjugés. (...) Aussi peut-on dire que les passions sont “volontaires”, qu’elles sont “en notre pouvoir”, mais que les assentiments que nous leur donnons sont donnés “à la légère”, en raison d’un affaiblissement de notre tension intérieure: nous nous laissons donc agir par les choses.

Brun (1958: 40-41) recorda que o πάθος “relève de la tendance (ὁρμή) et du mouvement (κίνησις), mais qui implique également une sollicitation extérieure, ou plutôt un moteur, et c’est pourquoi le représenté est appelé ‘ce qui nous a mû’” — e é precisamente esta noção de πάθος que é desenvolvida nas tragédias de Séneca. Na senda da compreensão de que o bom se integra na natureza e o mau se afasta dela, importa, então, que se compreenda e assimile o que é a verdade. Uma vez apreendida, será mais difícil ter uma impressão falsa, errada, do que é assumido como realidade. Logo, evita-se que haja uma deformação, um julgamento incorrecto do que é apreendido pelos sentidos. A tónica mantém-se em Epicteto na questão do valor da acção. Em *Enchiridion* 5, recorda o filósofo,

⁶⁸ cf. Plutarch, *De Libidine et Aegritudo*, 4-6, *apud* Posidonius fr. 154.

⁶⁹ cf. Posidónio fr. 165. Ideia que partilha com Crisipo.

⁷⁰ Galeno, *De Sequela*, 819-20 (*Scripta Minora*, vol. II, pp. 77.9-78.19 M, *apud* Posidónio, fr. 35).

⁷¹ cf. Reesor (1978: 193).

Ταράσσει τοὺς ἀνθρώπους οὐ τὰ πράγματα, ἀλλὰ τὰ περὶ τῶν πραγμάτων δόγματα. Ilustra esta teoria com o que o comum dos mortais entende sobre a morte (*loc. cit.*): οἷον ὁ θάνατος οὐδὲν δεινόν, ἐπεὶ καὶ Σωκράτει ἄν ἐφαίνετο, ἀλλὰ τὸ δόγμα τὸ περὶ τοῦ θανάτου, διότι δεινόν, ἐκεῖνο τὸ δεινόν ἐστίν.

Consciente da violência das paixões, o imperador Marco Aurélio tenta demonstrar o quanto elas são malignas, uma vez que não só são pervertidas como induzem as pessoas afectadas a agir contra os princípios da natureza. A fúria como resposta ao que acontece, a cólera, o prazer, a dissimulação e a dor afastam o ser humano da *Ratio* (cf. 2. 16), pelo que se aconselha a si próprio (e aos que lêem os seus pensamentos) a evitar tudo o que seja uma opinião — recordado de que tudo se relaciona com esta (12. 22).

Diz, por isso que: Ἄρον οὖν ὅτε θέλεις τὴν ὑπόληψιν καὶ ὥσπερ κάμψαντι τὴν ἄκραν γαλήνην, σταθερὰ πάντα καὶ κόλπος ἀκύμων. Estabelece como fundamentais três princípios (12. 24): executar as acções de forma justa⁷² — é necessário dar o valor devido aos acontecimentos exteriores (que, se originados por um acaso ou pela providência, o homem deve aceitá-los) —, meditar sobre a natureza do homem (*ab ouo* até ao momento em que abandona a vida) e compreender a parca durabilidade da vida. Com isto, o imperador recomenda o apaziguamento, a serenidade intelectual⁷³, de forma a eliminar todo o género de pensamentos que o afastem da *natura*⁷⁴. A libertação das preocupações acontece quando se efectua cada acção como se fosse a última (2. 5).

Apesar de haver diferenças (preocupámo-nos em enumerar apenas algumas, até para compreendermos que Séneca retomou, em boa parte, as teorias defendidas por Crisipo) que demarcam os três períodos históricos do estoicismo, a doutrina do equilíbrio passional, explica Cuesta (1945: 114), “es la causa de que pertenezcan a la misma escuela Zenón y

⁷² ἐπὶ μὲν ὧν ποιεῖς, εἰ μήτε εἰκῇ μήτε ἄλλως ἢ ὡς ἂν ἡ δίκη αὐτὴ ἐνήργησεν. Em 2. 16, Marco Aurélio atesta que as acções devem ser reflectidas, têm que ter uma finalidade, que está intimamente relacionada com a *ratio*, com a *natura* (têm / devem obedecer a este princípio).

⁷³ cf. Brun (1958: 106). Essa busca de tranquilidade (*ataraxia*) tem implicada a insistência dos estóicos em tornar claro que a morte não é um mal. Pode, em circunstâncias muito específicas, ser até um bem, como se pode entender das palavras de Marco Aurélio (12. 23): τὸν δὲ καιρὸν καὶ τὸν ὅρον δίδωσιν ἡ φύσις, ποτὲ μὲν καὶ ἡ ἰδία, ὅταν ἐν γήρᾳ, πάντως δὲ ἡ τῶν ὄλων, ἥς τῶν μερῶν μεταβαλλόντων νεαρὸς αἰεὶ καὶ ἀκμαῖος ὁ σύμπας κόσμος διαμένει. καλὸν δὲ αἰεὶ πᾶν καὶ ὥραϊον τὸ συμφέρον τῷ ὄλῳ. ἡ οὖν κατάπαυσις τοῦ βίου ἐκάστῳ οὐ κακὸν μὲν, ὅτι οὐδὲ αἰσχρόν, εἴπερ καὶ ἀπροαίρετον καὶ οὐκ ἀκοινώνητον· ἀγαθὸν δὲ, εἴπερ τῷ ὄλῳ καίριον καὶ συμφέρον καὶ συμφερόμενον. Sobre a necessidade de se meditar na morte, veja-se o artigo de Pimentel (1999: 27-45), onde a autora testemunha a concepção que os estóicos tinham sobre este indiferente.

⁷⁴ Com base em que nada do que vem da natureza é insuportável ao homem, aconselha Marco António (8. 47): Εἰ μὲν διὰ τὴν ἐκτὸς λυπῇ, οὐκ ἐκεῖνό σοι ἐνοχλεῖ, ἀλλὰ τὸ σὸν περὶ αὐτοῦ κρίμα. Τοῦτο δὲ ἤδη ἐξαλείψαι ἐπὶ σοὶ ἐστίν. εἰ δὲ λυπεῖ σέ τι τῶν ἐν τῇ σῇ διαθέσει, τίς ὁ κωλύων διορθῶσαι τὸ δόγμα; ὅμως δὲ καὶ εἰ λυπῇ, ὅτι οὐχὶ τόδε τι ἐνεργεῖς ὑγιές σοι φαινόμενον, τί οὐχὶ μᾶλλον ἐνεργεῖς ἢ λυπῇ; “Ἀλλὰ ἰσχυρότερόν τι ἐνίσταται”. μὴ οὖν λυποῦ· οὐ γὰρ παρὰ σέ ἡ αἰτία τοῦ μὴ ἐνεργεῖσθαι. “Ἀλλὰ οὐκ ἄξιον ζῆν μὴ ἐνεργουμένου τούτου”. ἀπιθὶ οὖν ἐκ τοῦ ζῆν εὐμενής, ἥ καὶ ὁ ἐνεργῶν ἀποθνήσκει, ἅμα ἴλεως τοῖς ἐνισταμένοις.

Marco Aurélio, Posidonio y Epicteto. La doctrina de la ‘apatía’ viene a ser el eje común”. A doutrina do Pórtico, surge, na perspectiva deste crítico, com a pretensão de resolver a ligação entre o homem e o mundo⁷⁵.

Na verdade, Cuesta (1945: 27ss.) considera que há três estados passionais: desequilíbrio, aniquilamento e equilíbrio passionais. No primeiro caso, subcategoriza-o em mais três momentos: desregramento passional (os *affectus* que se opõem têm ainda a mesma força⁷⁶), hipertrofia passional (neste caso, como o próprio nome identifica, há já uma evolução excessiva no estado de desequilíbrio em relação às paixões⁷⁷) e, inevitavelmente, a escravidão passional. Este estado é o grau máximo do desequilíbrio passional, uma vez que, atesta Cuesta (1945: 30): “se da la subordinación de todas las tendencias, incluso la de la voluntad, que por su naturaleza es esencialmente libre, a la pasión inferior que ha llegado a ser dominante.” Nesta fase, o homem está dominado pelo *uitium*. Acontece, então, que “[l]as tendencias desordenadas afines quedan incorporadas a la tendencia dominante, con lo cual el desorden de la vida pasional arraiga.” (Cuesta 1945: 31) — a compreensão destes estados permite-nos observar de que forma as personagens das tragédias de Séneca tornam-se, efectivamente, escravas das suas paixões.

Em relação ao segundo estado, “aniquilamento passional” (cf. Cuesta 1945: 33-36), procura-se, essencialmente, excisar tudo o que possa causar estados de desequilíbrio (tendências, as próprias paixões). No que concerne ao equilíbrio passional, os estóicos acreditam que é possível alcançá-lo. Para isso necessitam de exercícios de ascese (como Séneca dá testemunho nas suas *Epistulae ad Lucilium*) ou de proceder a uma análise das *passiones* (como teria optado o imperador Marco Aurélio⁷⁸) de forma a alcançar a apatia (isto é, a ausência de πάθος⁷⁹).

⁷⁵ cf. Cuesta (1947: 114-115).

⁷⁶ A forma de evitar este estado passa por ensinar a analisar os elementos que integram os *affectus*, por exemplo (cf. Cuesta 1945: 28).

⁷⁷ Explica Cuesta (1945: 29) que, neste ponto, a luta entre as tendências opostas é menos violenta, uma vez que uma delas venceu e impera sobre as outras e sobre a *ratio*. Dá-se um outro fenómeno: “La pasión vencedora goza de su objecto y el goce le va siendo más pacífico e imperturbado con el transcurso del tiempo y el arraigarse del hábito, así como con el olvido del deleite que proporciona la satisfacción de las tendencias opuestas.”

⁷⁸ Como se pode concluir do seguinte exemplo (2. 10): Φιλοσόφως ὁ Θεόφραστος, ἐν τῇ συγκρίσει τῶν ἀμαρτημάτων, ὡς ἂν τις κοινότερον τὰ τοιαῦτα συγκρίνειε, φησὶ βαρύτερα εἶναι τὰ κατ’ ἐπιθυμίαν πλημμελούμενα τῶν κατὰ θυμὸν. ὁ γὰρ θυμούμενος μετὰ τινος λύπης καὶ λεληθυίας συστολῆς φαίνεται τὸν λόγον ἀποστρεφόμενος· ὁ δὲ κατ’ ἐπιθυμίαν ἀμαρτάνων ὑφ’ ἡδονῆς ἡττώμενος ἀκολαστότερός πως φαίνεται καὶ θηλότερος ἐν ταῖς ἀμαρτίαις. ὁρθῶς οὖν καὶ φιλοσοφίας ἀξίως ἔφη μείζονος ἐγκλήματος ἔχουσθαι τό μεθ’ ἡδονῆς ἀμαρτανόμενον ἢ περὶ τὸ μετὰ λύπης· ὅλως τε ὁ μὲν προηδικημένῳ μᾶλλον ἔοικε καὶ διὰ λύπης ἠναγκασμένῳ θυμωθῆναι· ὁ δὲ αὐτόθεν πρὸς τὸ ἀδικεῖν ὥρμηται, φερόμενος ἐπὶ τὸ πρᾶξαι τι κατ’ ἐπιθυμίαν. Baseado na teoria de Teofrasto, Marco Aurélio demonstra que tanto a *libido* como a *uoluptas* induzem o homem a cometer uma falta pois afastam-no da razão. Nota que o prazer é um sentimento desumano: a pessoa tem um certo comprazimento quando vê o outro a sofrer. No tocante à cólera (estimulada, com frequência, pelo sofrimento),

Lembre-se que os estóicos defendiam a existência de opostos às paixões, as ‘boas emoções’, as εὐπάθεια⁸⁰. São três: a χαρά, a correspondente contrária ao prazer (ἡδονή); a εὐλάβεια, que se opõe a φόβος; e a βούλησις que é o oposto da ἐπιθυμία. Explica Cuesta (1945: 129) que estas *eupatheia* “más que afectos son disposiciones del ánimo”, testemunham a serenidade de espírito do *sapiens* que se defende das inclinações, das tendências para estados passionais⁸¹. Não existe, porém, qualquer disposição de equilíbrio que seja contrária a λύπη (cf. Cícero *Tusc.* 4. 6. 14). Rodis-Lewis (1970: 95-96) lembra ainda a propósito deste *affectus* que

[l]e caractère exceptionnel du chagrin apparaît encore en ce que rien ne lui correspond dans l’âme parfaitement équilibrée du sage. Comme le notaient Cléanthe (*SVF*, I, 571) et Chrysippe (*Tusc.*, III, 61), en jouant sur les mots *lypê* et *lyo*, le chagrin est purement dissolvant, l’âme se dilue dans l’affliction.

Rist (1977: 52) observa que mesmo o *sapiens* pode sentir dor ou prazer. Ele difere do *stultus* porque: “what he does not feel are those pleasures and pains which are (the result of) mistaken judgments. In relation to these only he is ἀπαθής.” Para o sábio, atesta Raquel Teixeira (2004: 64),

não existe distinção entre razão e emoções porque, neste caso, as emoções são estados racionais (εὐπάθειαι) sem quaisquer sinais de excesso, irracionalidade ou de doença, designados πάθη. Daí que os estóicos aconselhem a apatia (ἀπάθεια): tal como numa doença não se deseja apenas moderá-la mas sim bani-la, também se pretende o mesmo no caso dos impulsos. Por isso é necessário tornar os impulsos obedientes à Razão, senão surgirão os *uitia*, paixões. Ora, a paixão não é passiva mas um movimento, um movimento irracional da alma contrário à natureza, ou uma tendência sem medida que manifesta uma doença da alma ou fraqueza.

Demonstra Cícero (*Tusc.* 4. 9. 22) que na origem de todas as *perturbationes* está a *intemperantia*. Este *uitium* desvia ou faz o homem abandonar a *mens recta*: *sic auersa a praescriptione rationis, ut nullo modo adpetitiones animi nec regi nec contineri queant*. Anota as consequências dos que se deixam subjugar por este *affectus*: *inimica intemperantia omnem animi statum inflamat conturbat incitat, itaque et aegritudines et metus et reliquae perturbationes omnes gignuntur ex ea*. A intemperança está associada a um excesso, a uma

decorre de um juízo do sujeito: sente-se vítima de uma injustiça. Em 2. 12, o imperador dedica-se a questionar a natureza dos males para depois concluir que qualquer *passio* é vil e deve ser desprezada.

⁷⁹ cf. Strange (2004: 37). Este autor opta por traduzir o termo por ‘dispassionateness’ (‘serenidade, imparcialidade’).

⁸⁰ cf. Liddell Scott, s.u. εὐπάθεια, a segunda acepção.

⁸¹ cf. Cuesta 1947: 19.

dificuldade em avaliar de forma correcta juízos e em acalmar os impulsos (*adpetitiones*)⁸². Para Sandbach (1975: 60), “the impulse in man’s *psyche* may get out of hand; it may become excessive; the movement of the *psyche* becomes unreasonable and unnatural. It is then a ‘passion’, a disturbance”.

Tomando por base Zenão que explicita, na obra *Περὶ παθῶν*⁸³, que as paixões formam quatro géneros, pretendemos agora identificá-las, por um lado, ver como foram adaptadas por Cícero para latim, por outro, com o propósito de facilitar a análise dos *affectus* nas personagens das tragédias de Séneca — estudo a que nos dedicamos na *sectio secunda*. O fundador da doutrina do Pórtico identifica, assim, como paixões: λύπη (*aegritudo*), φόβος (*metus*), ἐπιθυμία (*libido*) e ἡδονή (*uoluptas*). Seguindo, aqui, a ordem que se lê em Diógenes Laércio (7. 110), no que diz respeito à primeira *passio*, que pode ser traduzida por pesar (mágoa), trata-se de uma contracção irracional (συστολὴ ἄλογος⁸⁴) da alma. Testemunha Cícero (*Tusc.* 3. 31. 74-75) que:

arbitror aegritudinem esse opinionem mali praesentis, in qua opinione illud insit, ut aegritudinem suscipere oporteat. Additur ad hanc definitionem a Zenone recte, ut illa opinio praesentis mali sit recens. Hoc autem uerbum sic interpretantur, ut non tantum illud recens esse uelint, quod paulo ante acciderit, sed quam diu in illo opinato malo uis quaedam insit, ut uigeat et habeat quandam uiriditatem, tam diu appelletur recens.

A definição de Cícero atesta que há um falso julgamento de que se enfrenta, no momento presente⁸⁵, um mal. É recente no sentido em que o ser humano acha que aconteceu há muito pouco tempo — noção que subsistirá, contudo, no íntimo da pessoa afectada por este *uitium*. Na verdade, a *aegritudo* tem a capacidade de manter-se com o mesmo vigor e a mesma força num período alargado, e leva o ser humano a acreditar que deve aceitar a sua aflição. Cícero enumera outras causas para esta *passio*: o luto (e a crença de que é do agrado do que faleceu exhibir a dor por meio da abundância de lágrimas derramadas⁸⁶), a aflição, que

⁸² Recorde-se o que Cícero (*Tusc.* 4. 9. 22) entende por *temperantia*, a *uirtus* que se opõe ao *uitium* supra mencionado: *temperantia sedat adpetitiones et efficit, ut eae rectae rationi pareant, conseruatque considerata iudicia mentis*. Gonçalves (2003: 72) indica, a propósito da *intemperantia*, que “provoca a submissão aos prazeres materiais.”

⁸³ *apud* Diógenes Laércio 7. 110.

⁸⁴ cf. Diógenes Laércio 7. 111.

⁸⁵ Tivemos ocasião de verificar na introdução (cf. p. 6) que os estóicos agrupavam as paixões em dois grupos: as que diziam respeito à expectativa de algo no futuro (bom ou mau) e à de algo no presente (igualmente bom ou mau). Eram também perspectivadas numa outra categoria de grupo, as que estavam relacionadas com a opinião de que são bens e as que estão ligadas às que se julgam serem um mal (cf. por exemplo, Cícero *Tusc.* 3. 11. 25).

⁸⁶ O Arpinate critica essencialmente as mulheres que são mais supersticiosas uma vez que, diz-nos o autor (*Tusc.* 3. 29. 72), *existumant enim diis immortalibus se facilius satis facturos, si eorum plaga perculsi adflictos se et stratos esse fateantur*.

decorre de julgar que se suporta um mal. Diz-nos Rodis-Lewis (1970: 96) que “le chagrin serre le coeur, par une sorte de morsure douloureuse”.

À λύπη, os filósofos da *Stoa* subordinavam outras espécies de *uitia*. Apesar de a essência de qualquer uma das *perturbationes* ser a mesma, os estóicos distinguem-nas por se referirem a realidades singulares, como declara Cícero (*Tusc.* 3. 34. 83-84). Temos, assim: a compaixão (ἔλεος), a inveja (φθόνος), o ciúme (ζήλος), a rivalidade (ζηλοτυπία), a angústia (ἄχος), o aborrecimento (ἐνόχλησις), a tristeza (ἀνία), a dor (ὀδύνη) e a confusão (σύγχησις)⁸⁷.

A compaixão (ou piedade, em latim, *misericordia*) tem que ver com o pesar sentido por se julgar que alguém sofre de forma injusta. A inveja (em latim *inuidentia*⁸⁸) diz respeito a um sentimento de mágoa pelos bens exibidos e que pertencem a outra pessoa. O ciúme (*obtrectatio*) está relacionado com a λύπη por outrem usufruir de algo que se desejava (D. L. 7. 111). Sobrevém o sentimento de rivalidade (*aemulatio*) na circunstância em que o ser humano, afligido pelo desejo de algo específico, vê outro usufruir daquilo de que ele está privado (cf. Cic. *Tusc.* 4. 8. 17). A angústia (tormento, em latim, *angor*) refere-se a uma mágoa que comprime (cf. D. L. 7. 112). No caso do aborrecimento (ou pesar, em latim, *molestia*), é um afecto que angustia e que cria dificuldades, é permanente (cf. Cic. *Tusc.* 4. 8. 18). A tristeza (ou desgosto, em latim *maeror*) é uma λύπη que persiste e é avivada com o acto de meditar (διαλογισμός). Cícero (*Tusc.* 4. 8. 18) acrescenta que, normalmente, se associam a esta *passio* lamentos (*flebilis*). A dor (sofrimento físico, ou aflição, o *dolor*) é uma forma de pesar que é dolorosa (ἐπίπονος) e atormenta⁸⁹. Por último, segundo Diógenes Laércio (7. 112), a confusão (aflição, em latim, *adflictatio*) é uma mágoa irracional que, explica o crítico, ἀποκωλύουσιν τὰ παρόντα συνορᾶν. Cícero explana que é um *dolor* que tem implicações no próprio corpo, infligindo-lhe tormento⁹⁰.

Cícero acrescenta a estes o *luctus* (ostenta-se uma dor associada ao luto), uma *aegritudo* motivada pela morte de alguém querido; a *aerumna* (aflição, infortúnio), que causa pesar (*Tusc.* 4. 8. 18: é uma *aegritudo laboriosa*); a *lamentatio* é uma *aegritudo*

⁸⁷ Nas *Tusc.* 3. 34. 83, Cícero adaptou estas paixões para latim a partir de formas verbais: ἔλεος para *misereri*, φθόνος para *inuidere*, ζήλος para *obtrectare*, ζηλοτυπία para *aemulari*, ἄχος para *angi*, ἐνόχλησις para *in molestia esse*, ἀνία para *maerere*, ὀδύνη para *dolere* e σύγχησις para *adflictari*. Acrescentou ainda *lugere*, *aerumna adflicti*, *lamentari*, *sollicitari* e *desperare* (ver *Tusc.* 4. 8. 17-18, onde o Arpinate identifica cada uma das paixões que estão dependentes da *aegritudo*).

⁸⁸ Segundo Gonçalves (2003: 85), *inuidentia* é “a inveja propriamente dita dos bens de outrem, em nada prejudiciais ao invejoso, e *inuidia*, o sentimento experimentado por aquele que sofre por causa dos bens de outro, por quem foi prejudicado para os conseguir (*Tusc.* 4. 17). Neste caso, assume os valores de ‘hostilidade, antipatia, ódio, rivalidade’.”

⁸⁹ cf. Cic. *Tusc.* 4. 8. 18: *dolor aegritudo crucians*.

⁹⁰ Cic. *Tusc.* 4. 8. 18: *adflictatio aegritudo cum vexatione corporis*.

acompanhada de choros e lamentos (*eiulatus*); a *sollicitudo* (inquietação) é uma angústia que vem com a meditação, e a *desperatio*⁹¹ (desespero) é uma aflição sem expectativas de melhorar.

A cura para a *aegritudo* passaria por explicar a sua origem (cf. Cícero *Tusc.* 3. 30. 74), provar que depende do ponto de vista que se formula, da vontade e da crença de que é justo aceitar esta *passio* (cf. *Tusc.* 4. 38. 83). Um outro recurso que o homem deve ter em consideração para se libertar do *uitium* é o acto de reflectir (de forma prolongada), por forma a assimilar que não se é vítima de um mal.

Já a segunda *passio* mencionada por Diógenes Laércio, φόβος (*metus*), tem que ver com uma expectativa, uma antecipação, de um mal que se julga próximo, iminente (tempo futuro)⁹², e que se pretende evitar (ἐκκλίσις). Há, por isso, uma proximidade entre *metus* e *aegritudo*: *est enim metus, ut aegritudo praesentis, sic ille futuri mali*, diz Cícero (*Tusc.* 4. 30. 64). Testemunha ainda que este conceito induziu alguns teorizadores a julgar que o medo se integra na aflição, outros a achar que seria uma inquietação antecipada (*praemolestia*): *quod esset quasi dux consequentis molestiae* (Cic. *Tusc.* 4. 30. 64). Uma vez estando no domínio deste *uitium*, demonstra Rodis-Lewis (1970: 96) que “l’âme affolée fuit la réalité, ou bien, atterrée, elle se replie sur elle-même”.

A este *affectus* estão subordinados: o terror (δῆμα), a hesitação (ῥκνος), a vergonha (αἰσχύνη), o pavor (ἐκπληξίς), a confusão (θόρυβος) e a inquietação (ἀγωνία). Sobre o terror (*terror*, em latim), explicita Diógenes Laércio (7. 112) que inspira medo, sobressalto. Cícero (*Tusc.* 4. 8. 19) define este *malum* como uma apreensão que aterroriza: *terrorem metum concutientem*.

No caso do sentimento de vergonha (*pudor*), tem que ver com o receio de uma má reputação ou desonra. Cícero (*Tusc.* 4. 8. 19) alerta para algumas das manifestações físicas ligadas a esta *passio*: *rubor, terrorem pallor et tremor et dentium crepitus consequatur*. A hesitação (receio) diz respeito a um medo de um acto antecipado. Parece-nos que Cícero (*loc. cit.*) terá aproximado à palavra ῥκνος o termo latino *timor*, uma vez que é o medo de que algum mal se aproxime (*timorem metum mali adpropinquantis*). Em relação ao pavor (pânico, em latim, *pauor*), tem que ver com o “medo de uma imagem de um acontecimento

⁹¹ Num sentido literal, *desperatio*, enquanto palavra composta pelo prefixo *de* (com ideia de privação, neste caso) e *spero*, significa ‘ausência / falta de esperança’.

⁹² cf. Diógenes Laércio 7. 112. Indica Cícero (*Tusc.* 4. 7. 14): *metus opinio impendentis mali, quod intolerabile esse uideatur*.

que não é habitual”⁹³. Este *uitium* compromete a mente do homem. Atesta Cícero (*loc. cit.*): *pauorem metum mentem loco mouentem*.

A confusão (perturbação) é um medo que provoca um tormento pelo som (cf. D. L. 7. 113). Talvez a este sentido se associe a palavra *conturbatio* que Cícero define por “um medo que agita os pensamentos” (*metum excutientem cogitata*). Por último, a inquietação (ansiedade) relativamente a um acontecimento que ainda não é visível (ἄδηλος διαπτώσος). Próxima estará, julgamos, a palavra *formido*, uma vez que é um estado de permanente receio⁹⁴. Além destas subcategorias, Cícero (*Tusc.* 4. 8. 19) acrescenta outras duas: a preguiça (*pigritia*) — associada a um receio de concretizar uma tarefa que se segue —; e o abatimento (*exanimatio*), *metum subsequentem et quasi comitem pauoris*.

O terceiro *affectus* que Diógenes Laércio (7. 113) identifica é ἐπιθυμία (*libido*) — a concupiscência. Tem que ver com um apetite / desejo (ὄρεξις) irracional. Cícero (*Tusc.* 4. 7. 14) define-a como uma *opinio uenturi boni, quod sit ex usu iam praesens esse atque adesse*. Procede desta *passio* a indigência (σπάνις), o ódio (μῖσος), a rivalidade (φιλονεικία), a cólera (ὀργή)⁹⁵, o amor (ἔρως), o ressentimento (μῆνις), o arrebatamento de cólera (θυμός).

A indigência (*indigentia*) é um desejo: resulta na insaciabilidade, que, como o próprio nome deixa ver, não se consegue suprimir⁹⁶. O ódio (*odium*) tem que ver com um desejo de causar ruína. Diógenes Laércio (7. 113) acrescenta: μετὰ προσκοπῆς τινος καὶ προστάσεως. É, portanto, uma representação da cólera que se fixou no íntimo do ser humano. Se preferirmos a definição sintética de Cícero (*Tusc.* 4. 9. 21), trata-se de *ira inueterata*.

A rivalidade (*discordia*) é um desejo que toma um determinado partido, segundo o testemunho de Diógenes Laércio. Cícero define esta *discordia* como *ira acerbior intimo animo et corde concepta*. É já, na perspectiva do Arpinate, uma *perturbatio* mais amarga, como o grau do comparativo de superioridade do adjetivo *acerbus* deixa entender. Além disso, tem a particularidade de ser originado na parte hegemónica (Cic. *Tusc.* 1. 9. 18: sede da inteligência e da sensibilidade) do ser humano.

⁹³ Diógenes Laércio (7. 112): ἐκπληξίς δὲ φόβος ἐκ φαντασίας ἀσυνήθους πράγματος.

⁹⁴ Cícero (*Tusc.* 4. 8. 19) identifica como: *metum permanentem*.

⁹⁵ Gonçalves (2003: 77) afirma que a cólera / ira, porque “deriva de um desejo de vingança e de punição, pode remeter também para outra manifestação de temperança, ou seja, a *clementia* ‘clemência’, que retém o ódio irracional contra os outros (Cic. *Inv.* 2.164). (...)”

O oposto da *clementia* é a *crudelitas*, que consiste em *modum non habere* (‘não ter moderação’) na aplicação das penas por parte de um superior em relação aos seus inferiores (Sen. *Cl.* 2.2.3). O que distingue um rei de um tirano é a aplicação de castigos por necessidade e com motivo justo, por parte do primeiro, e o exercício de crueldade arbitrária e para prazer próprio, por parte do segundo (3.9.4).”

⁹⁶ Cícero (*Tusc.* 4. 9. 21) diz que a *indigentia* é uma *libido inexplebilis*. Diógenes Laércio (7. 113) definiu σπάνις como: ἔστι δὲ ἡ μὲν σπάνις ἐπιθυμία τις ἐν ἀποτεύξει καὶ οἷον κεχωρισμένη ἐκ τοῦ πράγματος, τεταμένη δὲ διακενῆς ἐπ’ αὐτὸ καὶ σπωμένη.

No caso da cólera (*ira*), a pessoa supõe que é vítima de uma injustiça, sente um desejo de punir quem a lesou (cf. *SVF* 3. 396). O amor (desejo passional) é uma forma de *libido* que distingue as pessoas que são ou não de bem. Este desejo, quando é estimulado pela beleza do outro, impele o ser humano a querer para si esse outro. *Desiderium* traduz igualmente o sentido de desejo, mas Cícero (*loc. cit.*) define-o como *libido eius, qui nondum adsit, uiuendi*. Não se aproxima do sentido grego de ἔρως.

No caso do ressentimento (*inimicitia*), é o género de cólera que aguarda para punir o inimigo⁹⁷. Cícero (*loc. cit.*) define *inimicitia* como uma ira que fica à espera do momento propício para se vingar (*ira ulciscendi tempus obseruans*). Como afirma Gonçalves (2003: 88), esta categoria de *ira* “apresenta a especificidade do cálculo de concretização.”

Por último, o furor ou arrebatamento de cólera (*excandescencia*) é uma forma de ira que está ainda no início, que acaba de surgir, como explica Cícero (*loc. cit.*): *excandescencia autem sit ira nascens et modo existens, quae thymôsis Graece dicitur*.

Rodis-Lewis (1970: 97) sintetiza que os gregos distinguiram na *ira* vários graus, “allant du premier mouvement d’irritation ou d’impatience à la colère haineuse et aux formes les plus graves du ressentiment”. Este *uitium* cardeal tem como consequência, atesta este autor (1970: 96), “nous emporte[r] dans une avidité effrénée.”

Resta, por último, a ἡδονή⁹⁸ (*uoluptas*). Segundo Rodis-Lewis (1970: 96), “la joie voluptueuse dilate, et éclate en exubérante gaieté”. É um pensamento de que se está, no momento presente, diante de um bem e que instiga à alegria e à exaltação (cf. Cícero, *Tusc.* 4. 7. 14). Como disse Diógenes Laércio (7. 114), a propósito deste *pathos*, ἡδονὴ δὲ ἐστὶν ἄλογος ἔπαρσις ἐφ’ αἰρετῷ δοκοῦντι ὑπάρχειν. É uma relação contrária ao λόγος, à *ratio*. Dela resultam: o encanto (acção de encantar: κήλησις), a alegria com o mal dos outros (ἐπιχαιρεκακία), a atracção / volúpia (τέρψις) e a dissolução (διάχυσις).

O encanto (*delectatio*) é uma forma de prazer que se deleita com o que ouve, segundo transmite Diógenes Laércio. No entanto, Cícero (*Tusc.* 4. 9. 20) acrescenta os outros sentidos. Por outras palavras, κήλησις provoca uma sedução na alma com o que se vê, toca, cheira, saboreia e ouve. O crítico atesta que *sunt omnes unius generis ad perfundendum animum*

⁹⁷ Define Diógenes Laércio (7. 114): μῆνις δὲ ἐστὶν ὀργή τις πεπαλαιωμένη καὶ ἐπιτηρητική δέ, ὅπερ ἐμφαίνεται διὰ τῶνδε.

⁹⁸ A propósito de ἡδονή, clarifica Rist (1977: 49): “Clearly the ἡδονή which is to be preferred, or at least is natural, is the pleasure which accompanies either καθήκοντα or moral action (κατορθώματα). ‘Ἠδονή is being used in a general sense; and doubtless χαρά is to be understood in this context as one of its species. Pleasures then are of various kinds, depending on the activities which they accompany. They range from the ‘joys’ of the wise man to the disgraceful pleasures of the vicious. They provide an index of moral character; for a man will show himself in his true colours when he feels various kinds of pleasures”.

tamquam inliquefactae uoluptates, pelo que é necessário que haja moderação na alegria, para evitar que se torne nesta efusão sem limites que é, para os filósofos, vergonhosa.

A malevolência (*maleuolentia*) é uma alegria perversa, que se sente agradada ao ver a desgraça dos outros (Cícero *loc. cit.*), não causa qualquer vantagem no outro. Veremos, porém, nas tragédias de Séneca, como a *maleuolentia* faz sentir que as personagens finalmente lucraram com a destruição (quer física quer psicológica) da(s) outra(s) personagem(ns).

Τέρψις — que podemos traduzir por atracção, mas pode também significar um acto de seduzir —, explica Diógenes Laércio (7. 114), é um impulso da alma (προτροπή τις ψυχῆς) para o relaxamento (τὸ ἀνειμένον). A dissolução anula a virtude. Citamos Diógenes Laércio (*loc. cit.*): διάχυσις δὲ ἀνάλυσις ἀρετῆς. Cícero acrescenta à *maleuolentia* e à *delectatio* a *iactatio*, que pode ser traduzida por ostentação / vaidade, consistindo num prazer *gestiens*, *effrens* a que não se está acostumado (*insolens*).

Estas *passiones* impedem o homem de ser feliz e livre⁹⁹. Dominam e exercem influência no nosso organismo, a alma fica doente. Explicita Brun (1958: 104): “la passion est un souffle vital répandu à travers tout le corps; de ces passions naissent donc des maladies (νοσήματα) qui sont faites d’une aversion vicieuse et de dégoût pour des choses précises, puis des infirmités (ἀρρωστήματα)”. Observa Sandbach (1975: 60) que estas doenças são motivadas pelo facto de interpretar de modo errado o que se entende por indiferentes. Na verdade, os estóicos entendiam que o mal era uma doença (νόσημα, *morbus*) que tinha na origem um estado de ignorância ou, então, a formulação de juízos incorrectos (cf. Long e Sedley 2001: 473).

Afectando a alma, o homem fica submetido por completo a estes males, acabando por adoecer (cf. Pimentel 1993: 20). Para clarificar a noção que tinha sobre estas doenças e a sanidade da alma, Crisipo¹⁰⁰ estabeleceu uma analogia com os estados de saúde e males do corpo: assim como este pode ser saudável ou estar debilitado por alguma enfermidade,

⁹⁹ cf., por exemplo, Strange (2004: 36).

¹⁰⁰ Uma das críticas que Cícero (*Tusc.* 4. 5. 9) aponta a Crisipo e aos estóicos antigos tem que ver com o excessivo zelo pela parte teórica da filosofia. No que diz respeito à moral, especificamente no tocante às *perturbationes*, eles estavam mais preocupados em definir e dividi-las em quatro principais e respectivas subordinadas, não dando tanta importância à terapia dos *uitia*: de que forma a alma pode ser curada e como evitar que ela seja afectada por qualquer doença. Justifica Fillion-Lahille (1984: 42) que os filósofos da primeira época histórica tinham uma perspectiva essencialmente intelectualista: “Si la vertu est connaissance et si la passion est une *opinio*, il ne peut exister de thérapeutique autre que rationnelle. (...) Cléanthe considérait que la seule façon de lutter contre le chagrin était de montrer que ce que l’on croit être un mal n’en est pas un. Pour Chrysippe l’essentiel consiste à dissuader le malade en proie à la passion de la fausse conviction que son comportement est légitime.”

também a alma pode ser forte e agir de forma correcta (fazendo um adequado uso dos impulsos) ou deixar-se inclinar para o vício¹⁰¹. Como testemunha Diógenes Laércio (7. 115):

ὥς δὲ λέγεται τινα ἐπὶ τοῦ σώματος ἀρρωστήματα, οἷον ποδάγρα καὶ ἀρθρίτιδες, οὕτω καὶ τῆς ψυχῆς φιλοδοξία καὶ φιληδονία καὶ τὰ παραπλήσια. τὸ γὰρ ἀρρώστημά ἐστι νόσημα μετὰ ἀσθενείας, τὸ δὲ νόσημα οἷησις σφόδρα δοκοῦντος αἵρετοῦ. καὶ ὥς ἐπὶ τοῦ σώματος εὐεμπτώσiai τινὲς λέγονται, οἷον κατάρρους καὶ διάρροια, οὕτω καὶ τῆς ψυχῆς εἰσιν εὐκαταφορίαι, οἷον φθονερία, ἐλεημοσύνη, ἔριδες¹⁰² καὶ τὰ παραπλήσια.

Um corpo, quando está enfraquecido pela doença, necessita dos conselhos de um médico. O mesmo acontece com a alma: pode ser tratada, mas a partir da filosofia. Como as enfermidades do espírito são em maior número e mais funestas do que as do corpo¹⁰³, a doutrina surge como uma forma de orientar e/ou curar a alma: é o seu *remedium* — como testemunha Cícero (*Tusc.* 3. 3. 6): *est profecto animi medicina, philosophia; cuius auxilium non ut in corporis morbis petendum est foris, omnibusque opibus uiribus ut nosmet ipsi nobis mederi possimus, elaborandum est*. Como as paixões são perigosas, moderar não é um princípio viável: devem ser extinguidas. O homem deve reconhecer a existência de males que coabitam com ele, corrigir o seu carácter e eliminar tudo o que o atormenta e o afasta da virtude¹⁰⁴. Com vista a este princípio, demonstra Rodis-Lewis (1970: 100): “comme le mal est moins profondément enraciné à ses débuts, la thérapeutique sera complétée par une prophylaxie.” Nas palavras de Serra (2006: 83), “[o] tratamento das paixões deve, pois, consistir na transformação radical do modo de olhar o mundo e a vida, e é, por isso, primordialmente um acto de razão”.

Um dos princípios defendidos pelos adeptos do estoicismo diz respeito à firmeza da vontade humana, fundamental na luta contra os *affectus*, como Epicteto dá testemunho (*Ench.* 9): Νόσος σώματός ἐστιν ἐμπόδιον, προαιρέσεως δὲ οὐ, ἐὰν μὴ αὐτὴ θέλῃ. χόλανσις σκέλους ἐστιν ἐμπόδιον, προαιρέσεως δὲ οὐ. καὶ τοῦτο ἐφ’ ἐκάστου τῶν ἐμπιπτόντων ἐπίλεγε· εὐρήσεις γὰρ αὐτὸ ἄλλου τινὸς ἐμπόδιον, σὸν δὲ οὐ. A vontade assume-se como uma força básica para o ser humano. Contribui para uma vida inspirada na *uirtus*. Também o exercício de auto-análise, um exame diário e contínuo, é imprescindível para o homem, uma vez que lhe permite conhecer-se a si mesmo (Epict. *Ench.* 10), avaliar uma acção antes de a

¹⁰¹ cf. *SVF* 3. 471; Rist (1977: 88).

¹⁰² Na edição de Dorandi (Diogenes Laertius 2013), ἔριδες foi omitido. Optámos por seguir a edição de Marcovich (Diogenes Laertii 2008), uma vez que a rivalidade também se integra no número de tendências.

¹⁰³ cf. Cícero, *Tusc.* 3. 3.5.

¹⁰⁴ cf., por exemplo, Séneca, *Ep.* 116. 1-3.

levar a efeito (*Ench.* 4), aceitar que tudo é perecível¹⁰⁵, evitar que as impressões externas causem qualquer *perturbatio* (cf. Epicteto *Ench.* 10), empenhar-se naquilo que apenas depende de si próprio¹⁰⁶. Ainda nesta senda recorda Marco Aurélio (8. 13): Διηλεκτῶς καὶ ἐπὶ πάσης, εἰ οἷόν τε, φαντασίας φυσιολογεῖν, παθολογεῖν, διαλεκτικεύεσθαι. A propósito desta citação, Rodis-Lewis (1970: 100) diz que “[l]a théorie des passions est ici l’essentiel de la morale appliquée, et manifeste à nouveau l’unité du système. C’est par rapport à l’ensemble de la Nature que nous comprendrons le Bien et le Mal, et la dialectique a pour but de nous en convaincre.”

Todo o sistema concorre para estimular o Homem a permanecer impassível ante as circunstâncias da Fortuna, consciente de que existe liberdade humana (cf. Marco Aurélio 8. 16-17). Na verdade, acreditavam os estóicos, por um lado, no determinismo total, isto é, que o ser humano estaria condicionado pela força do Destino¹⁰⁷, por outro, era livre e responsável para aceitar ou recusar esta força — noção que podemos testemunhar em Epicteto (*Ench.* 14. 2), κύριος ἐκάστου ἐστὶν ὁ τῶν ὑπ’ἐκείνου θελομένων ἢ μὴ θελομένων ἔχων τὴν ἐξουσίαν εἰς τὸ περιποιῆσαι ἢ ἀφελέσθαι. ὅστις οὖν ἐλεύθερος εἶναι βούλεται, μήτε θελέτω τι μήτε φευγέτω τι τῶν ἐπ’ ἄλλοις· εἰ δὲ μή, δουλεύειν ἀνάγκη. Nada, portanto, impossibilita o homem de permanecer tranquilo e de viver de acordo com a Natureza¹⁰⁸, obtendo a felicidade.

¹⁰⁵ A família é representada por seres humanos, que, pela sua natureza mortal, podem deixar de existir a qualquer altura; os objectos que se possuem não são eternos. A consciência destes factos manteria, na perspectiva de Epicteto, a pessoa imperturbável (*Ench.* 3, 14). Estar consciente de que tudo é empréstimo, dádiva da natureza, e que a qualquer altura se terá que devolver (*Ench.* 11) é um outro argumento para incutir a paz de espírito (ataraxia) nos homens.

¹⁰⁶ É absolutamente necessário que o homem perceba que só se deve empenhar em situações que dependem dele, como é o caso de excisar as paixões, avaliar os objectos. Revela-se insensato, por exemplo, aquele que deseja que a mulher e os filhos sejam eternos (cf. *Ench.* 14). Como testemunha Cuesta (1945: 196), “La inclinación de Epicteto es a prescindir de todo y permanecer indiferente e impassible ante todo. Este renunciamiento quiere que, en cuanto sea posible, sea afectivo y no afectivo únicamente. (...) A base de su principio de que toda bondad y toda maldad, toda la felicidad y toda infelicidad proceden de la voluntad y de la libertad del hombre, establece la indiferencia hacia todo lo que está fuera del acto de la voluntad”.

¹⁰⁷ Sobre o poder do destino e as causas antecedentes, explica Crisipo (citado por Cícero, *SVF* 2. 952), *Si est motus sine causa, non omnis enuntiatio, quod ἀξιωμα dialectici appellant, aut uera aut falsa erit; causas enim efficientis quod non habebit, id nec uerum nec falsum erit. Omnis autem enuntiatio aut uera aut falsa est. Motus ergo sine causa nullus est. 21. Quod si ita est, fato omnia fiunt. Efficitur igitur fato fieri, quaecunque fiant.* Estas causas não dependeriam do ser humano, mas seriam forças maiores a que ele teria que aceitar.

¹⁰⁸ cf. Silva (2008: 31). A propósito desta impassibilidade estóica, recorde-se um outro exemplo de Epicteto (*Ench.* 18): Κόραξ ὅταν μὴ αἰσιον κεκράγη, μὴ συναρπαζέτω σε ἢ φαντασία· ἀλλ’ εὐθὺς διαίρει παρὰ σεαυτῷ καὶ λέγει ὅτι “τούτων ἐμοὶ οὐδὲν ἐπισημαίνεται, ἀλλ’ ἢ τῷ σωματίῳ μου ἢ τῷ κτησιδίῳ μου ἢ τῷ δοξαρίῳ μου ἢ τοῖς τέκνοις ἢ τῇ γυναικί. ἐμοὶ δὲ πάντα αἴσια σημαίνεται, ἐὰν ἐγὼ θέλω· ὃ τι γὰρ ἂν τούτων ἀποβαίνει, ἐπ’ ἐμοὶ ἐστὶν ὠφελήθηναὶ ἀπ’ αὐτοῦ.” No ponto de vista de Epicuro, o ser humano não deve temer nem sequer os presságios. Mesmo quando estes prenunciam maus auspícios, o homem é livre de manter-se sereno e indiferente a qualquer género de dor que possa acontecer no futuro. Pode, inclusive, tirar proveito desse auspício em seu próprio benefício. Tudo depende dele, da sua forma de aceitar a natureza.

2. *Omnis ars naturae imitatio est*¹⁰⁹

2.1. *imitatio et aemulatio*

Lendo Sófocles e Ésquilo, Eurípides e Aristófanes — ajudando-me, no pouco conhecimento da língua grega, das boas traduções latinas e francesas, e sobretudo da erudita e engenhosa obra do P. Brumoy — adquiri o gosto do teatro clássico e das belezas grandes e simples da Melpómene d’ Atenas, com o do sal acre e travessos risos de sua galhofeira Talia.

A tragédia grega, singela e vigorosa em Ésquilo, majestosa e sublime em Sófocles, só em Eurípides decai alguma cousa em certa afectação de *moralizar* que depois em Roma estragou Séneca¹¹⁰, e mais posteriormente em Paris *amaneirou* algumas vezes Voltaire.

(...)

A cena romana não me ofereceu senão Plauto, Terêncio e Séneca, ou, mais exactamente, algumas cópias desfiguradas dos originais gregos que, tendo largado o *pálio* de Atenas, vestiram a *toga* do Lácio que se lhes desajeitava nos ombros desafeitos.

(Garrett 1845, 18-19)

Garrett, na senda de muitos outros leitores e críticos do século XIX¹¹¹, deprecia o trabalho poético de Séneca¹¹², talvez por influência do P. Brumoy, cujas traduções das tragédias e comédias gregas tornaram possível ao poeta português ter conhecimento da literatura dramática dos séculos V/ IV a.C.

O vocabulário escolhido esclarece a opinião de Garrett sobre a tragédia romana. Ao mencionar as *fabulae* dos tragediógrafos gregos e as de Séneca, opta pelo verbo ‘estragar’ para categorizar as últimas. Perspectiva, assim, que as qualidades da produção trágica se corrompem em Roma. Não mais simpático é o sintagma nominal “cópias desfiguradas”, referente às produções dos poetas latinos, observando, por assim dizer, a existência de uma

¹⁰⁹ Sen. *Ep.* 65. 3.

¹¹⁰ Aqui há uma nota de Garrett, que se cita: “Ou quem quer que é o autor das tragédias deste nome.” De facto, recordam Seidensticker e Armstrong (1985: 919), que há muito que se consideram as *fabulae* da autoria de um outro Séneca, como se o filósofo e o poeta não fossem a mesma pessoa. Diderot (*apud* Seidensticker e Armstrong 1985: 919) admirava a obra em prosa do escritor romano pelo que “was comforted by the theory (...) that the tragedies were not by the same man. He thought them incredibly repulsive and unreal, with no virtue whatever”. Sobre a autoria de *Hercules Oetaeus* e *Octavia*, veja-se n. 6, p. 3.

¹¹¹ Seidensticker e Armstrong (1985: 920) explicitam que, na primeira metade do século XIX, a literatura latina “was generally written off as secondary and artificial compared with Greek” pelo que a crítica às *fabulae* de Séneca “was scanty and harsh.” Regembogen terá sido, na altura, segundo Seidensticker e Armstrong (1985: 921), um dos poucos críticos a valorizar a produção trágica do poeta de Córdoba: “[h]e declared that the tragedies were most certainly by Seneca the philosopher; that a close comparison with Greek tragedy was misleading and led to an unfair estimate of their value; that a fairer basis of comparison would be Latin poetry from the reign of Tiberius to that of Hadrian”.

¹¹² Seidensticker e Armstrong (1985: 918) indicam que “it was the 18th century which had set the tone of hostility long before.”

deformação no género dramático. Prova ainda a inabilidade destes autores a metáfora da “toga do Lácio” como veículo para sustentar a frágil *imitatio* e a inapta *aemulatio* dos romanos. O sentido de fraco valor da obra literária espalha-se numa outra metáfora, a dos ombros, reforçada pelo adjectivo ‘desafeito’ e pela forma verbal ‘desajeitava’. Também de P. Brumoy se conhece um juízo negativo sobre a obra dramática do poeta de Córdova. A propósito da leitura hermenêutica da tragédia *Phaedra*, entende o filólogo francês (1821: 147): “Enfin, la pièce de Sénèque finit par le spectacle le plus horrible qu’on puisse imaginer”¹¹³.

Se Séneca é, por esta altura, considerado como um débil imitador do acervo trágico grego (cf. Marti 1945: 216; Campos 1999: 9), a verdade é que teve influência substantiva uns séculos antes, especificamente durante os séculos XV¹¹⁴ e seguintes. Recorde-se que inspirou¹¹⁵ nomes da poesia dramática dos séculos XVI e XVII, desde o maior expoente do teatro isabelino, Shakespeare, aos franceses P. Corneille e J. Racine, sem esquecer o português António Ferreira e a sua *Castro*¹¹⁶. A reputação de Séneca, enquanto autor de *fabulae*, foi diminuindo, como se pôde atestar no passo citado em epígrafe. Explicam Seidensticker e Armstrong (1985: 918) que “suddenly and steeply downhill, and after another century it had all but disappeared”.

¹¹³ P. Brumoy salienta algumas críticas nos comentários, como se pode reparar, por exemplo, da análise à primeira ode coral e ao início do acto segundo de *Phaedra* (1821: 134-135): “ensuite de tout ce bel entretien dont il avait été témoin, s’amuse à entretenir le spectateur de fort beaux vers sur la puissance de l’amour, et comme il voit revenir la vieille confidente au second acte, il lui demande tranquillement comment tout se passe, sans s’intéresser autrement à toute l’action. La confidente répond que Phèdre est bien malade. On ouvre le palais, et elle paraît à sa toilette, où elle s’habille en amazone en parlant toilette et parures à la façon de Sénèque. La suivante, après avoir invoqué Diane, voit paraître Hippolyte, et s’ehardit à lui faire sa harangue”. Ao analisar a quarta ode coral da tragédia mencionada, afirma que a fala da personagem colectiva tem pouco interesse (cf. 1821: 145). Não deixa, contudo, de admirar o poeta latino pela descrição da morte de Hipólito pelo mensageiro (1821: 142): “[l]a narration que fait Sénèque de la mort du jeune prince est en partie copiée d’après Euripide, et en partie née de l’imagination du poëte latin, particulièrement dans la description qu’il fait du cadavre d’Hippolyte déchiré en lambeaux épars. Du reste, elle est magnifique; celle d’Euripide n’est qu’ornée, mais celle de Racine, qui a voulu enchanter sur toutes les deux, est peut-être un peu trop pompeuse”.

¹¹⁴ Segundo Staley (2010: 11-12), “[f]rom the moment when Seneca’s plays were rediscovered around 1300, they were thought to constitute ‘tragedy’ and to exemplify the ancient ‘idea’ of tragedy.” Schiesaro (2005: 277) afirma que “[i]n the sixteenth and seventeenth centuries the plays were considered masterpieces of unsurpassable excellence — Seneca’s majestic style was considered superior even to Euripides’ (...) — and they exert an extraordinary influence on the whole of Renaissance tragedy and beyond”.

¹¹⁵ Séneca foi o grande modelo clássico do teatro jesuítico dos séculos XVI a XVIII. Apesar de os temas serem bíblicos, os modelos, ecos, figuras e métrica seguem o poeta de Córdova (cf. Barbosa 2002: 224), como é o caso do jesuíta Miguel Venegas (Miranda 2006: 295). Luís da Cruz, por exemplo, modela a métrica dos versos das suas tragédias pelas de Séneca. O Coro das tragédias do jesuíta tem uma função moralizadora tal como as do poeta latino (cf. Barbosa 2009: 22-23; Miranda 2005: 84). P. Pedro Pablo Acevedo tem como modelo o teatro jesuíta e, embora o negue no prólogo de *Lucifer Furens*, tem como referente principal Séneca (cf. Domingo Malvadi 2005: 50).

¹¹⁶ cf. Braund (2015: 28); Trinacty (2015: 29); Seidensticker e Armstrong (1985: 918); Faider (1926: 335).

Em meados do século XX, Pratt (1963: 199) reconhece que as tragédias do poeta latino “must be judged not as poor ‘Greek’ tragedy but as a different type of ancient drama. Shaped by the Greek tradition, his drama nevertheless has its own orientation and points of strength and weakness coming essentially from the fusion of rhetoric and Stoicism.” Em 1996, Motto e Clark testemunham, no artigo “Seneca’s visionary drama” (157), que “[o]nly very recently have critics commenced to put aside the habit of treating him as a tasteless aberration or a pathetically incompetent imitator of the Greek tragic tradition, and instead attempted to accept his plays and to accurately describe them for what they are.” Passa-se, paulatinamente, a reconhecer a qualidade literária das *fabulae* de Sêneca (cf. Schiesaro 2005: 278; Buckley 2013: 204), afastando alguns preconceitos, *maxime* o de as obras serem meras imitações de modelos gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) ou romanos (dos tragediógrafos Ênio e Nêvio, de Vergílio, Ovídio e Horácio, por exemplo).

A propósito dos autores gregos, Tarrant (1978: 213 ss.) notou, contudo, a ausência de semelhanças determinantes entre as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e as de Sêneca, o que o levou a afirmar (1978: 213): “any assessment of Senecan tragedy based on competition with his fifth-century predecessors now seems naïve and misguided.” Na sua perspectiva, a produção trágica grega não seria uma fonte próxima do poeta latino (1978: 214). Pratt (1983: 25) revela, a propósito de uma comparação entre as tragédias *Heracles* de Eurípides e *Hercules furens* de Sêneca, que “[t]he only clear relationship is that Seneca essentially follows the same scheme of events, which means only that Euripides’ structure of the plot had become traditional.” Conclui o mesmo autor (*loc. cit.*): “We have no way of knowing from what source Seneca derived the traditional plot or even from what kind of source.”

Nota-se, efectivamente, nas *fabulae* de Sêneca, um afastamento em relação às tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides (Boyle 1997: 10)¹¹⁷, em especial no que respeita ao modo como trabalha o mesmo mito¹¹⁸ tratado nos autores gregos. Acrescentem-se outros

¹¹⁷ Frank (2014: 456) observa um caso específico, a *fabula Phoenissae*. Segundo a autora, “[t]he traditional view of Seneca, which regarded him as an imitator of Greek tragedy, consequently held that the first half of his *Phoenissae* was based on Sophocles’s *Oedipus Coloneus* and the second half on Euripides’s *Phoenissae*. (...) In truth, the surface similarities between Sophocles’s *Oedipus Coloneus* and Seneca’s *Phoenissae* amount to very little when subjected to close scrutiny and it is possible that Seneca had no more than a general awareness of the content of the Greek play. The similarities between Euripides’s *Phoenissae* and the second half of Seneca’s play are greater, but there are no convincing verbal reminiscences of the Greek drama in the Roman. The similar treatment of aspects of the legendary material in both plays may be due to Seneca’s having used as a source an earlier Roman drama that adhered closely to its Greek model.”

¹¹⁸ Como lembra Burian (2006: 185), “myth is subject to interpretation and revision, but not to complete overturn, because it is also history.” Em relação à obra poética de Sêneca, nota-se, em alguns casos, que a sequência de eventos míticos é ligeiramente mantida, como é o caso de *Heracles*, de *Hippolytus* de Eurípides ou

aspectos: o número de actos não é similar¹¹⁹; o recurso a extensos apartes (e.g.: *Tro.* vv. 607 ss.; *Phaed.* vv. 423 ss.) e a longos monólogos das personagens (por exemplo, *Herc. F.* vv. 332-337). Também não era comum, nas tragédias gregas, a saída e reentrada do Coro em cena¹²⁰. Boyle (1997: 11) aponta, ainda, outros aspectos divergentes: “These practices are derived in the main from the conventions of Hellenistic drama, particularly New Comedy of the fourth and third centuries BCE.”

A produção trágica da época de Augusto¹²¹ terá igualmente influenciado as obras do filósofo, como explicita Boyle (1997: 119): “Seneca is certainly indebted to Augustan tragedians for their refinement of the crude iambic dialogue line (the *senarius* or ‘sixer’) of the earlier playwrights (Horace *Ars Poetica* 215ff.) and probably also for aspects of his tragic language.” Para Tarrant (1978: 261), “Even if Seneca in some cases returned to Republican or fifth-century texts, his ideas of tragic form and language had been so fixed by Augustan models that he molded his material to their specifications.”

Concordamos com Schiesaro (2005: 280) quando diz que “Seneca’s relationship with Attic plays cannot be doubted, even if specific instances of verbal coincidence are rare.” O

de *Oedipus Tyrannus* de Sófocles. Observam-se mudanças a nível dos caracteres — mantém-se a história mítica, reinventa-se a complexidade psicológica das figuras (são mais introspectivas, mais passionais) —, e verifica-se o aparecimento de novas personagens (caso de Manto em *Oedipus*, Neoptólemo em *Troades*). Os deuses, excepto em *Herc. fur.*, não interferem directamente na acção (como em *Troades* de Eurípides ou nas *Eumenides* de Ésquilo); os conflitos dão-se entre a *ratio* e os *affectus* e não entre os deveres familiares e os deveres políticos, deveres relativos à pólis (como em *Antigona* de Sófocles, por exemplo); há mortes em cena: Jocasta, em *Oedipus*, e Fedra, na peça homónima. Ambas se suicidam com espadas e não suspensas por uma faixa (cf. *OT* de Sófocles e *Hipp.* de Eurípides). Abundam elementos romanos nas tragédias de Séneca (como são os casos do ritual funerário em *Tro.*; da cena do *extispicium*, em *Oed.*; da descrição da vida luxuosa dos reis, em *Thy.*, das normas do divórcio em Roma em *Med.*; do interesse em ilustrar o poder tirânico nas *fabulae*; cf. Grimal 1979; Fantham 1982; Tarrant 1995; Varner 2000; Campos 2001; Buckley 2013; Goldberg 2014; Trinacty 2015).

¹¹⁹ As tragédias gregas estruturam-se em: prólogo, episódios, exôdo e cantos corais — a parte coral é formada pelo párodo e por estásimos (Aristóteles *Poetica* 1452b 12. 15 ss.). As *fabulae* de Séneca estão dispostas em cinco actos, separadas por quatro odes corais (cf. Boyle 1997: 11). Causam algumas dificuldades de articulação das cenas em cinco actos as tragédias *Oedipus* e *Phaedra* (cf. Boyle 2014, *Comm.* p. 98; T. Kohn 2013: 27-28). Boyle, por exemplo, estrutura-as em seis. Em relação a *Oedipus* (cf. Boyle 2011, *Comm. ad loc.* 980-997), essa organização prende-se com a existência de uma fala do Coro que figura entre a saída do mensageiro e a entrada de Édipo no acto quinto. No caso de *Phaedra* (cf. Boyle 1992: 134, *Comm. ad loc.* 85-273), diz respeito aos versos iniciais de Hipólito que, no ponto de vista do crítico, têm que ver com um primeiro acto, correspondendo o monólogo e o diálogo entre Fedra e a *Nutrix* ao segundo acto — mesmo não existindo nenhuma fala do Coro entre os dois momentos. Explicita Tarrant (1978: 220) sobre a obra poética de Séneca que “[t]his principle of division is, of course, foreign to Greek tragedy of the fifth century, and is indeed not directly attested for Greek tragedy of any period.” Como lembra o filólogo, é provável que Séneca tenha seguido as normas estabelecidas por Horácio na *Ars Poetica*. Boyle (2006: 169) demonstra que seria, provavelmente, uma prática comum na tragédia romana. Aceitamos, por isso, essa designação por facilidade metodológica.

¹²⁰ cf. Boyle 2006: 169. Como recorda este autor, nas tragédias gregas o Coro não abandonava o palco.

¹²¹ Sabe-se que L. Vário Rufo, Ovídio, Linceu (segundo Boyle 2006: 166, pode ser um nome fictício), Turrânio e Semprônio Graco escreveram tragédias. Pensa-se que as *fabulae* de Santra e de Púpio façam igualmente parte do período augustano (*ibidem*). Suetónio menciona que Augusto terá composto uma tragédia, *Aiæx*, mas que terá destruído, desagradado com o estilo (cf. Suetónio, *Aug.* 85).

autor lembra o papel fundamental da intertextualidade na caracterização das personagens¹²², fundamentando este juízo com o exemplo da protagonista de *Medea*. Ela é, afirma (*loc. cit.*), “the playwright-cum-director of her own revenge play.” A personagem assume no seu todo a narrativa mítica¹²³.

Por a produção trágica de Séneca ser considerada como um “teatro de horror”, nas palavras de Soares (2004: 61) ou teatro da crueldade (cf. Dupont 2000: 9); por apresentar monstruosidades e cenas grotescas, segundo Motto e Clark (1996: 157); por as personagens serem “portador[a]s de graves *falhas de ordem moral*”, segundo Campos (1999: 10); crê-se que a poesia de Séneca se afasta de algumas das perspectivas teóricas defendidas por Aristóteles e por Horácio¹²⁴. O filósofo distancia-se (parece-nos com propósito) do teórico grego no que diz respeito à índole das personagens (cf. Campos 1999: 10).

Diz Aristóteles, na *Poética* (1453a 13. 7-10), sobre o carácter que os heróis trágicos devem ter, que eles não devem ser bons nem perversos: ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία. Observando as tragédias de Séneca, repara-se em heroínas e heróis não βελτίοι nem σπουδαῖοι — para usar as categorias

¹²² Goldberg (2014: 641) diz que a Medeia de Séneca “is already resolute. Hers is not the Euripidean world, though it is a world that knows Euripides.” Podem estar em causa elementos de *contaminatio* (cf. Trinacty 2015: 35-36; Goldberg 2014: 642; Mazzoli 1970: 172), que são recuperados não só para mostrar erudição da parte do poeta mas também como recurso para veicular uma mensagem. Veja-se, por exemplo, a primeira ode coral de *Hercules furens* que colhe influência no *Phaeton* de Eurípides (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* primeira ode coral). Nesta ode, o Coro reflecte sobre temas como a ataraxia, a vida campestre, propicia a uma *innocua uita* (cf. v. 159), a uma *tranquilla quies* (cf. v. 160), a que opõe à *spes* e ao *metus* (cf. v. 163) dos cidadãos.

¹²³ Não esquecer que o recurso à intertextualidade era já prática nas tragédias de Eurípides, como acontece por exemplo, na *Electra*. O momento em que a protagonista observa os sinais deixados por Orestes e se recusa a acreditar que pertencem ao irmão rememora os antecedentes da ἀναγνώρισις entre as mesmas personagens nas *Choephoroi* (cf. Burian 2006: 181).

¹²⁴ Em relação a Horácio, Séneca aplicou nas suas *fabulae* alguns dos princípios do autor da *Ars Poetica*, nomeadamente a articulação das cenas em cinco actos (cf. *Ars* vv. 189-190; sobre este assunto, cf. n. 119). Séneca afasta-se, porém, do teorizador por não dar qualquer informação sobre as características físicas do Coro, por colocar em cena algumas mortes. São exemplos: o suicídio de Jocasta em *Oedipus* (vv. 1036-1041), de Fedra em *Phaedra* (vv. 1197-1198); a morte do segundo filho de Medeia em *Medea* (vv. 1018-1019, exemplo que Horácio escolhe para demonstrar o que não se deve fazer numa *fabula*). Estas cenas seriam relatadas por um mensageiro numa tragédia ática. Séneca distancia-se ainda das regras do teorizador romano (cf. *Ars* vv. 179-188) pelo facto de representar episódios horrorosos como são os casos de: o *extispicium* (*Oed.* vv. 306-383); a montagem de partes do corpo dilacerado de Hipólito por Teseu (*Phaed.* vv. 1247-1268), e o infausto banquete de Tiestes. Depreende-se das palavras de Atreu, nos vv. 976 a 979, que ainda pudessem estar sobre a mesa partes dos corpos dos filhos de Tiestes — lacerados e cozinhados pelo próprio tio — que não tinham sido ingeridos por Tiestes: *Hic esse natos crede in amplexu patris. / Hic sunt eruntque; nulla pars proles tuae / tibi subtrahetur. Ora quae exoptas dabo / totumque turba iam sua implebo patrem.* Também os vv. 1030b-1031 (*Quidquid e natis tuis / superest habes, quodcumque non superest habes*) e os vv. 1038-1039 (*Abscisa cerno capita et avulsas manus / et rupta fractis cruribus vestigia*) dão a entender que apareciam em cena mais membros do que a cabeça e as mãos — *membra* conservados para mostrar a Tiestes (causando, deste modo, o reconhecimento).

aristotélicas —, mas com tendência para (ou propensas) impulsos excessivos, privados do domínio da *ratio*¹²⁵.

Pimentel (1993: 71) afirma que “Sêneca pretende, assim, mostrar-nos que a paixão se afasta dos cânones da *uirtus* e que, no seu excesso, na sua ausência de *ratio*, pode conduzir quem por ela se deixou dominar ao crime, à acção que vai contra as leis da dignidade humana e da própria sociedade.” A criação de figuras que são, de forma muito geral, monstruosas¹²⁶ possibilita, ao poeta, distanciar-se dos princípios aristotélicos¹²⁷ (cf. Campos 1999: 10). Deste modo, parece-nos que Sêneca queria evitar emoções como a compaixão e o temor, e impedir o efeito catártico no público, uma vez que são *affectus* condenáveis para os seguidores da doutrina estoica, no geral, e Sêneca, em particular, como fica bem claro nas suas obras em prosa — nestas, o filósofo mostra que devem ser evitadas, uma vez que são, por si só, formas de paixões¹²⁸.

Julgamos, então, a par de críticos como Pratt (1948), Giancotti (1953), Auvray (1989), Pimentel (1993, 2004), Campos (1999, 2001), Serra (2006), Nussbaum (2006), Duarte (2010), que o objectivo do autor é criar algum distanciamento entre as personagens e o auditório / espectador / leitor, com o propósito de o levar à formulação de juízos críticos sobre aquilo que observa¹²⁹.

Não será nosso propósito acrescentar ao que foi muito debatido sobre a questão da representabilidade (ou não) das tragédias de Sêneca, questão que aparece pelo séc. XIX, surgindo com Schlegel. Este autor (*apud* Fitch, 2000: 1) terá afirmado que os dramas seriam “bombastic, unnatural, shocking, and alien to the Greek genius”, o que poderá ter levado a

¹²⁵ Teremos ocasião de observar, na segunda parte deste trabalho, os estados passionais dos caracteres e os efeitos que decorrem dos vários *affectus*.

¹²⁶ O Estagirita defendia que não se deviam representar caracteres perversos. Na opinião dele, estas personagens não causariam no auditório o temor e a compaixão — estados emotivos fundamentais para a concepção da tragédia. Perdia-se ainda, com este género de figuras, o efeito mimético propugnado por Aristóteles uma vez que o poeta não suscitava no público os afectos mencionados (cf. Aristóteles, *Poetica* 1452a 1-5; e 1452b 34-1453a 7).

¹²⁷ Aristóteles defendia a necessidade de a mudança na acção ser da felicidade para a infelicidade (cf. *Po.* 1453a 14. 13-17). Em *Medea* e em *Thyestes*, por exemplo, Medeia e Atreu passam de um estado de dor para o deleite por verem os inimigos psicologicamente destruídos. É colocado ante os nossos olhos o efeito da crueldade do ser humano, perversidade que Aristóteles não aconselha a pôr em cena.

¹²⁸ Ideia que parece ser posta em causa por Staley (2010: 110). Explica o crítico (2010: 19-20) que, ao contrário do que vemos nas obras em prosa, em que Sêneca rejeita tudo quanto possa despertar emoções como o terror e a piedade, na obra em poesia, a atitude do filósofo “toward these emotions as response to drama is surprisingly tolerant. He classes the *tristitia* [sadness] and *timor* [fear] that we feel in watching a play, for example, as instinctive and hence natural reactions that need not be condemned (*De Ira* 2.2-5)”.

¹²⁹ Recorde-se, por exemplo, Serra (2006: 86): “o interesse está, não em intensificar os laços entre o espectador e a personagem, mas em quebrá-los e em colocar obstáculos a que se renovem.” Campos (1999: 23) afirma que é interesse de Sêneca levar o espectador “a tomar os acontecimentos que lhe são apresentados como podendo não ter ocorrido, isto é, como *exemplos a evitar*.”

concluir-se que as tragédias não poderiam ter sido postas em cena. Os abundantes elementos épicos são outro argumento contra a representação das *fabulae* (cf. Campos 1999: 11).

No ponto de vista de Herrmann (1924: 195), por exemplo, as *fabulae* foram escritas com a intenção de serem postas em cena. Fitch (2002: 20) explica que “[t]he Senecan dramas are generally written within the convention of ancient performance drama” e considera que há determinadas cenas que se perceberiam melhor se visualizadas em vez de recitadas (cf. o desmaio de Fedra, na peça homónima, aos pés de Hipólito). O A. (2000: 6) conjectura: “It is conceivable that Seneca presented his plays first through *recitatio*, before they came to performance.” Na base de tal asserção está o facto de Pompónio Secundo ter utilizado essa estratégia (cf. *loc. cit.*). O especial cuidado de Séneca em produzir vigorosos efeitos teatrais em determinadas episódios (o reconhecimento de Tiestes da índole do irmão, v. 1006) induziu Fitch (2000: 7) a afirmar que seria provável que Séneca tivesse mais em vista a representação de excertos do que da peça toda.

Já Mendell (1968: 16), Pociña (1976: 301), Staley (2010: 113)¹³⁰ julgaram que seriam declamadas ou recitadas, uma vez que na época de Séneca a recitação pública era comum, ideia que parece ser partilhada por Ferreira (2011: 19 e 38). Este crítico faz uma síntese cuidada para esclarecer, na medida do possível, este assunto. Igualmente Tarrant (1985: 1) defendeu a posição de que não terão sido representadas: “On the whole, though, I think it probable that Seneca conceived his plays without regard for the restraint of theatrical production.”

Estes críticos dão como argumento a dificuldade em representar determinadas cenas: quando Atreu faz mostrar a Tiestes a cabeça e os *membra* dos filhos; o episódio de adivinhação em *Oedipus* (cf. Littlewood 2004: 2-3), o momento em que Medeia usa a arte de feitiçaria para envenenar as vestes que oferecerá a Creúsa (cf. Paré-Rey 2014: 37), as quais provocariam um devastador incêndio no palácio. Sobre estas e outras dificuldades cénicas (a morte de personagens em cena), lembra Pimentel (2001: 337):

Não era apenas nos combates de gladiadores ou na execução dos condenados *ad bestias* que o sangue corria perante a impassibilidade ou gozo da população, levada tantas vezes ao paroxismo da histeria colectiva. Também nas denominadas fábulas mitológicas, que surgiram no séc. I e se encenavam com o maior realismo e aparato nos cenários, encontramos o gosto pelo teatro, ainda que com os negros

¹³⁰ Ao defender a tese de que Séneca terá baseado a produção trágica na teoria aristotélica, Staley (*ibid.*) expõe a opinião de que “[i]n recognizing that Seneca, in contrast to Aristotle, values the visual aspects of tragedy, I am not, however, asserting that Seneca’s plays were performed or intended to be performed. The ‘spectacle’ of Senecan tragedy is not created through costume or scenery but through the images that readers or listeners create for themselves in their minds, spurred by Seneca’s verbal paintings.”

contornos da execução pública de condenados, que substituíam os actores no momento do desfecho fatal.

Este argumento atesta a possibilidade de as *fabulae* poderem ser representadas. Roisman (2000: 73) propõe que Séneca teria efectivamente em mente a exibição das suas peças, mesmo que não tenham sido apresentadas em público. A exibição em cena de algumas das tragédias de Séneca prova igualmente esta ideia (cf. Calder III 1976b: 4; Fitch 2000: 2-4; Ferreira 2011: 15).

Porém, e recuperando, uma vez mais, o estudo de Pimentel (2001: 339), elucida-nos a A. que há uma grande probabilidade de as tragédias de Séneca não terem sido representadas, de facto, mas porque à “grande maioria dos Romanos deixara realmente e de uma vez por todas de agradar um teatro demasiado erudito, com assunto estranho à vivência de um povo que, nos seus primórdios, apreciava as representações improvisadas, estreitamente ligadas à vida dos campos e às vicissitudes da existência humana.”

Em suma, como elucida Boyle (2006: 192) — e outros autores como Campos (1999: 9) confirmam — “It is not recorded and may never be known whether Seneca’s tragedies were performed on stage or otherwise during the author’s lifetime.”

Retomando o papel do espectador, Campos (1999: 19) demonstra que aquele é incitado “a ajuizar, a criticar, numa palavra, a esclarecer-se sobre os factos e acontecimentos que são representados diante dele e lhe provocam estranhamento.” Seria, assim, o intuito do poeta latino fazer das suas obras poéticas o que defendeu na *Epistula* 108. 9, que citamos:

*Desunt inopiae multa, auaritiae omnia.
In nullum auarus bonus est, in se pessimus.*

*Ad hos uersus ille sordidissimus plaudit et uitii suis fieri conuicium gaudet:
quanto magis hoc iudicas euenire cum a philosopho ista dicuntur, cum salutaribus
praeceptis uersus inseruntur, efficacius eadem illa demissuri in animum
inperitorum?*

A verdade é que a perspectiva de ver nas *fabulae* de Séneca uma feição doutrinal (cf. Pociña 1976: 2002) não é unânime. Visto ser do nosso interesse focar este aspecto na segunda secção deste trabalho, julgámos pertinente observar alguns dos vários críticos: os que apontaram fragilidades a esta teoria e os defensores da veiculação moral na poesia, com o propósito de dar apenas mais um contributo para este género de estudos.

2.2. *natura tragoediarum*

Segundo Buckley (2013: 218), “[h]owever tempting it is to see the tragedies as acts of political defiance, doctrinaire assumptions about the intentions behind Seneca’s depiction of power in the tragedies, or attempts to break any supposedly pre-programmed ‘code,’ are bound to fail”. As tragédias de Sêneca são efectivamente complexas e prova disso é a volumosa bibliografia existente sobre a obra do filósofo, nomeadamente a sua produção dramática.

Um dos problemas que dificultam a interpretação da parénese estóica na obra em poesia diz respeito à representação do grotesco, do monstruoso e do horrível¹³¹, e ao modo como as peças findam: com o triunfo do mal¹³² (como acontece em *Medea*). Staley (2010: 91-92), por exemplo, ao observar o uso do artifício do metateatro nas *fabulae* de Sêneca¹³³, questiona esse efeito terapêutico, uma vez que estas representações estimulam emoções no auditório. Como se se assemelhassem a discursos oratórios, Sêneca teria, então, o propósito de apelar às emoções do público (Staley, *loc. cit.*): “In acknowledging that the theater uses emotion to shape understanding, Seneca voices a view that comes close to what several recent scholars have argued that Aristotle meant by catharsis.”

¹³¹ Staley (2010: 113) afirma que “[h]orror is a leitmotif of Seneca’s *monstra* and their impact”. Na verdade, em alguns casos, a atmosfera envolvente está associada ao *locus horrendus* logo no prólogo (ou acto primeiro), como se pode exemplificar em *Thyestes*, *Troades*, *Agamemnon*, *Oedipus* e *Hercules furens*. Atesta Fitch (2002: 17) que este ambiente, “an atmosphere of dark foreboding and emotional intensity”, funciona como preparação da “audience for the unfolding of the tragedy in the following acts”. Uma característica que parece corresponder a uma inovação do poeta.

¹³² cf. Schiesaro (2003: 234), Littlewood (2004: 23), Buckley (2013: 205). Schiesaro (2005: 281), por sua vez, recorda que as *fabulae* são produções literárias, sendo, por isso, árduo ou mesmo impossível encontrar mensagens morais que estejam de acordo com os preceitos estóicos, por a subversão e o caos dominarem o final das peças.

¹³³ O recurso ao metateatro é frequente nas *fabulae* de Sêneca. Como afirma Littlewood (2004: 182), “[t]he most important audience for the revenger is the victim himself. Medea demands Jason specifically as a spectator (992-4 above) and Atreus similarly is content to let the gods flee the crime as long as Thyestes sees it”. Enquanto, nestas tragédias, os assassinos ficam deleitados com o sofrimento alheio (cf. Staley 2010: 20; Littlewood 2004: 183), Tiestes e Jasão sentem horror pelos crimes e desejo de vingança. Já no caso de *Troades*, por exemplo, o espectáculo das mortes de Astianax e de Políxena induz os gregos e os troianos, que assistem à cena, ao temor e à piedade para com os jovens. Esta visão do mundo, como se de um palco se tratasse, era, assevera Staley (2010: 22), apreciado por Sêneca (e pelos estóicos), mas também era admirado pelos seus contemporâneos: o gosto pelos espectáculos onde o caos domina (violência, sangue, homens mortos e dilacerados pelos animais ferozes). Segundo explica Shelton (2000: 91), “[t]he infliction of pain was an essential element of the execution, as was the humiliation and dehumanization of the condemned, whose body was made ugly by mutilation, whose voice was reduced to non-verbal shrieks, and whose terror and agony provoked no sympathetic response from the crowd.” Sobre este tema, veja-se, por exemplo, Boyle (1997); Shelton (2000); Littlewood (2004); Staley (2010); Pará-Roy (2014).

Fitch (2002: 22), por sua vez, alerta para os problemas associados à leitura das obras em prosa como forma de compreensão das tragédias do poeta de Córdova — questão que continua a ser debatida¹³⁴. No ponto de vista de Fitch (*loc. cit.*), estas interpretações induziram a “distorted readings of the plays, by reason of the very different nature of the two genres: moral philosophy in antiquity is optimistic, which tragedy is not; philosophy of a particular school takes a single systematic view of the world, which poetry does not.” O crítico tem em consideração semelhanças existentes entre as duas categorias de obras, mas aponta para a necessidade de serem analisadas com minúcia. Na verdade, afirma (*ibid.*) que “[t]hey lie chiefly in the presentation of the self and of the two great threats to the self, the passions and death.” A morte seria, portanto, um tema capaz de relacionar a produção de Sêneca poeta e a de Sêneca filósofo (cf. Fitch 2002: 23)¹³⁵. Fundamenta-se esta perspectiva com as apreciações do Coro das troianas¹³⁶ na tragédia homônima.

O mesmo filólogo contesta a ideia de que as tragédias sejam exemplos negativos que têm o intuito de alertar para os perigos dos *affectus* (*loc. cit.*)¹³⁷: a complexidade psicológica das personagens (caso de Fedra) e a linguagem excessiva de Atreu e Medeia, por exemplo, fazem entender, na perspectiva do autor mencionado (2002: 22-23), “an imaginative involvement rather than the distance of moral condemnation.” Para Fitch e, igualmente, para Staley (2010: 32), a poesia de Sêneca não apresenta soluções satisfatórias — não estabelece um contraste entre a *uirtus* e o *uitium* —, nem contradiz as lições negativas que coloca *ante oculos*. Não poderia, então, haver um sentido didático das peças: “the Senecan dramas are

¹³⁴ Como atesta Boyle (2014: xix). Explicita, ainda, o autor que, apesar de Sêneca não mencionar a produção trágica na sua obra em prosa (pelo menos na que nos chegou), “they are still not uncommonly regarded as the product of Stoic convictions and the dramatization of a Stoic world-view.” Esta opinião leva-nos, na senda de outros críticos (cf. Pimentel, por exemplo), a ler as tragédias como obras que divulgam, junto de um número maior de pessoas, a doutrina estóica.

¹³⁵ Segundo Grimal (1964: 9), “Comme la philosophie, la tragédie est, entre ses mains, une ‘*meditatio mortis*’: la mort plane sur tous ces drames, même lorsque le dénouement n’est pas sanglant”.

¹³⁶ São da opinião de que ou não existe nada *post mortem*, como se pode entender do v. 397: *post mortem nihil est ipsaque mors nihil*, sendo, portanto, o Tártaro, o Cérbero, as divindades infernais e as sombras meras fábulas poéticas; ou que a alma assume o estado que tinha antes de se ter ligado a um corpo. No primeiro caso, esta crença poderia questionar, por exemplo, a verosimilhança no que diz respeito ao aparecimento do fantasma Aquiles aos guerreiros aqueus (no caso de Heitor, aparece em sonhos a Andrómaca). Note-se que este artifício não é novidade. Em *Heracles* de Eurípides, por exemplo, o protagonista não quer acreditar que a loucura tenha sido infligida por Hera, como se pode ler dos vv. 1341-1346: ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ’ ἂ μὴ θέμις / στέργειν νομίζω δεσμά τ’ ἐξάπτειν χερσὶν / οὔτ’ ἠξίωσα πάποτ’ οὔτε πείσομαι / οὐδ’ ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι. / δέϊται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ’ ὀρθῶς θεός, / οὐδενός· ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι. Estas técnicas induzem o espectador / leitor a reflectir sobre o tema da morte, no caso de *Troades*, e sobre a intervenção dos deuses na vida do ser humano, em *Heracles*.

¹³⁷ Liebermann (2014: 464) assevera ser impensável uma proposta didáctica nas tragédias quando um dos *topoi* frequentes é a dissolução, o desmembramento físico e psicológico das personagens, mercê dos *uitia* que as subjugam e as arruinam. Como demonstra Staley (2010: 116), “Senecan tragedy is not about perfect bodies but about broken and penetrated ones; Seneca is typically grotesque in his interest in exploring the insides of the body. The bodies of Seneca’s tragic characters act out through their physical distortions the destructive emotions they feel inside; their fury makes them as monstrous as the Furies.”

coloured but not controlled by Stoic thinking.” (Fitch 2002: 23). Parecem contribuir para reforçar estes juízos o facto de as personagens desumanas suscitarem maior fascínio (recordem-se: Atreu, Clitemnestra, Medeia) do que Antígona (cf. Frank 1995: 30), por um lado; e de haver elementos e temas que não são estóicos, como são exemplos os fantasmas, o próprio mundo infernal¹³⁸, um ambiente de desordem e desengano com que algumas peças terminam — *Oed.* e *Phaed.* (cf. Frank 1995: 30) —, por outro.

Insiste Staley (2010: 32) que, para serem estóicas, as tragédias deviam conter elementos críticos sobre a acção das personagens, “explaining the truths that regularly seem to be denied by the events themselves. Although the Stoics played a dominant role in the development of literary interpretation in antiquity and beyond, Seneca is a Stoic who rejects many of the central elements in his own tradition.” A despeito de tecer estas críticas, o autor designa as *fabulae* de Séneca como ‘peças da alma’. Identifica-as como exercícios de epistemologia estóica (2010: 55), pois nelas, “the complex plot of human emotion has moral implications, too, because the passions are in our power. Tragedy in Stoic terms almost always results from a failure of moral judgment that leads to the *pathé*” (2010: 82). O autor (2010: 136) formula a tese de que “Senecan tragedy is therefore not Stoic because of its content; the plays are not lessons in doctrine.”¹³⁹

Boyle tem uma posição muito semelhante à de Staley. No seu ponto de vista (2014: xix), apesar de abundarem elementos estóicos nas tragédias, a nível da linguagem e das ideias morais — encontram-se temas como o destino, as emoções humanas, ilustram-se as consequências da paixão nas acções das personagens — considera que o estoicismo “is no ideological clothing but part of the dramatic and critical texture of the plays.” As peças não são estóicas pelo facto de haver uma inversão ou mesmo negação do estoicismo (*ibid.*).

Estas perspectivas têm por base, de alguma forma, a noção que os estóicos tinham do cosmos, um mundo ordenado e bom, imagem que não temos nas tragédias (cf. Pratt 1963: 233; Poe 1969: 365; Segal 1986: 224). Nas obras em prosa, Séneca ensina como se pode viver bem, algo que, para alguns críticos, não parece ser visível ou tão explícito nas tragédias (cf. Staley 2010: 125). Henry e Walker (1963: 9) notam que “Senecan drama is a drama of moral values in reverse. In moral chaos the only recourse for a wise man is to die as his one means of retaining human dignity (...). Wisdom is a contempt for death won by

¹³⁸ Os estóicos não acreditavam na existência da efabulada morada do Hades.

¹³⁹ cf. ainda Tarrant (1998^R: 23-24); Frank (1995: 30). Tarrant (1998^R: 23) nota o elevado interesse de Séneca em analisar o ser humano no seu estado mais passional, mas não considera como estóico o conflito entre a *ratio* e os *affectus*. Na perspectiva do filólogo (1998^R: 24): “What Stoicism contributed to Seneca’s handling of the issue was a greater precision of psychological analysis and enlarged conception of passion’s destructive capability.”

understanding this paradox”. Na verdade, a maior parte das personagens não estão imunes às *passiones*, existindo, assim, escassos caracteres que se identifiquem com o ideal do *sapiens*, excepto, talvez, Astíanax ou mesmo Políxena (pela forma como enfrentam a morte¹⁴⁰). Tendo esta ideia em mente, Staley conclui (2010: 136) que apenas na forma se pode averiguar *fabulae* estóicas.

Como Séneca faz notar figuras impetuosas, acções violentas, Boyle (2014: xlix ss.) designa a obra poética de Séneca como ‘teatro da violência’. A visão de cenários de grande crueldade tem um propósito (2014: lii):

Seneca’s theatrical violence seems in no sense an attempt to cater to what he depicts in the prose works as a decadent appetite, as if theatricalized death were competing with the blood of the arena. By controlling the representation of violent death on the stage Seneca is able to shape the perception and evaluation of it in a way that the arena could not. (...) Seneca humanizes the sufferers and the suffering, controls what the audience sees and how they see it in the theatre, and furnishes them with a conceptual framework with which to judge it.

Chaumartin (2014: 669) toma as *fabulae* por filosóficas, “they are a particular figuration of the human condition. They show men wholly unarmed against a fate striking them even before their birth, without their understanding.” Na perspectiva de Nussbaum (2006: 148):

Senecan drama presents Stoic psychology of passion and passional conflict with greater explicitness and clarity than any non-Stoic poetic text (...). In this way, it furthers Seneca’s didactic purpose. And, second, the dramatic structure of Senecan drama actively impedes sympathetic identification, promoting critical spectatorship and critical reflection about the passions. For the central characters repel the spectator, making it very difficult to be ‘infected’ by their passions, difficult to view them as anything but diseased. And the Chorus, frequently a guide for the spectator’s response, is moralizing and orthodox to a degree unknown in Greek tragedy; it usually lacks sympathy with the principal character. In these ways, Seneca promotes Stoic spectatorship — although the complexities of his dramas make it clear that the tragic genre, even in such careful and sophisticated hands, is not an altogether reliable tool for Stoic moralizing.

Identificamo-nos, de alguma forma, com este extenso comentário de Nussbaum. Julgamos que estas personagens se tornam, de forma efectiva, paradigmas, exemplos que atestam o resultado dos erros de raciocínio. Tendo em consideração as duas causas que podem estimular o ser humano a cometer um erro — a existência de alguma *malitia*

¹⁴⁰ A coragem do *puer* que antecipa a sua morte rememora, de alguma forma, um dos exemplos que Séneca dá na *Epistula* 77, a do jovem da Lacónia que se recusa a ser escravo e na primeira tarefa imposta — trabalho indigno — escolhe a liberdade pelo suicídio (*Ep.* 77. 14).

provocada por *prauae opiniones* ou a existência de uma tendência / inclinação para *falsa* (cf. *Ep.* 94. 13) —, os caracteres apresentados nas *fabulae* ilustram os resultados destas causas. Uma vez a *ratio* influenciada pelos juízos errados, os *uitia* ganham autonomia, degeneram, podendo dar origem a outros.

A visão — enquanto forma de conhecimento — do resultado das acções desencadeadas por estas causas¹⁴¹ permitiria mover o auditório para a necessidade de libertar o homem do *uitium* ou ajudá-lo, pela filosofia, a formular opiniões justas (ideia que Aríston defendia e que Séneca cita na *Ep.* 94)¹⁴²; por outras palavras, daria a possibilidade de introduzir ao homem comum a parénese estóica, tendo, portanto, uma função propedêutica¹⁴³.

Lembra Poe (1969: 365) que “orthodox Stoicism is committed to the idea that the world ultimately is good and that evil is unnatural and an aberration.” O que se encontra na obra poética é precisamente um mundo desordenado, disperso. Explica Littlewood (2004: 23): “[p]arallel to the collapse of the framework of the physical universe in Senecan tragedy is a collapse of moral standards.” A vitória dos *stulti*, ou, se preferirmos, das personagens monstruosas sobre os outros, os *proficientes*, é um reflexo da própria época: crueldade e devassidão dos *principes* e da vida em corte (cf. Poe 1968: 357; igualmente representativa de uma vida desregrada dos que têm dinheiro e poder é o *Satyricon* de Petrónio).

As *fabulae* que desenvolvem acontecimentos familiares, como no caso dos Atridas e dos Labdácidas (cf. *Thy.*, *Tr.*, *Ag.*; *Oed.*, *Phoe.*), tornam-se exemplos, por um lado, da queda de tiranos, associada, por vezes, à *fortuna* (cf. *Tr.* vv. 1ss.) ou ao destino; comprovam, por outro lado, os efeitos das *passiones* que se podem transmitir entre gerações: o crime paterno gera um novo conflito seguido de novo crime, para punir o anteriormente concretizado. No final, os facínoras permanecem impunes. Segundo Littlewood (2004: 23), as proezas destas figuras desafiam “what is acceptable, but in addition their deeds threaten the very limits of criminality.”

¹⁴¹ Talvez assim se justifique o gosto de Séneca por analisar ao ínfimo pormenor as personagens das tragédias, “dissecando as suas motivações, pondo em evidência as suas contradições em longos monólogos interiores de auto-análise”, citando Campos (1999: 10). Nas tragédias do poeta de Córdova, ilustra Serra (2006: 87), “[o] palco da acção trágica transferiu-se do universo exterior, excêntrico ao homem, habitado por δαίμονες e outras potências cósmicas, para um palco interior, introspectivo, habitado pelas perturbações da alma, embora com consequências bem visíveis e palpáveis”.

¹⁴² Recorde-se que Séneca, na *Ep.* 95. 35, defende que se devam exibir aquilo que são os males e o que são bens. Poderia ter sido esse o seu objectivo quando escreveu as *fabulae*: *ponere ante oculos* de um público mais abrangente os malefícios das paixões.

¹⁴³ cf., por exemplo, Pratt (1948: 6), Pimentel (1993: 81), Serra (2006: 87).

Apesar de estas personagens, como Medeia e Atreu, excederem todos os limites, e se superarem no mal, elas não deixam de causar um certo fascínio nos leitores¹⁴⁴. Este interesse pode ter que ver com a própria construção psicológica dessas figuras ao longo da peça, pela forma como se vão paulatinamente transformando em monstros. Se observarmos em paralelo as protagonistas da *Medea* de Eurípides e da de Séneca, notamos que a primeira inspira compaixão nos primeiros episódios: a angústia de Medeia, atraída e abandonada por Jasão, expulsa de Corinto, sem pátria; o oscilar da protagonista com a luta entre estados passionais e a razão — e a terrível consciência de o sentimento se sobrepor à *ratio* (cf. vv. 1042-1104). A personagem capta a simpatia do Coro e, de certa forma, do espectador. No que diz respeito à Medeia de Séneca, pelo contrário, as personagens não sentem qualquer empatia com ela (não tem sequer a amizade do Coro que a toma por um flagelo) nem o público tem afinidade com a personagem. Sobressai dela, logo de início, um carácter desumano, atreito às paixões e desejoso de vingar-se (cf. Harrison 2014: 597).

A personagem Jasão contribui de forma determinante para a aproximação ou afastamento do espectador / leitor quanto à protagonista. Em Eurípides, ele é um ser egoísta e ambicioso (cf. Cleasby 1907: 51), os discursos que profere são marcadamente sofisticados (cf. vv. 448ss.; vv. 533ss.), suscitando assim alguma aversão no leitor. Já o argonauta de Séneca é uma figura tímida, receosa (cf. Cleasby 1907: 67), cansada de viver na insegurança, exausta pelos vários crimes que Medeia comete a favor dele. O seu casamento com a filha de Creonte tem o propósito de garantir a segurança dos filhos de ambos (cf. Duarte 2008: 111; Cleasby 1907: 67) e, também, de Medeia, o que não deixa o espectador / leitor indiferente¹⁴⁵.

Partindo da reflexão de Nussbaum, e de outros autores já mencionados¹⁴⁶, igualmente defensores da função doutrinária nas tragédias de Séneca, propomos uma análise das personagens¹⁴⁷ (dos *stulti*, dos *proficientes* e do *chorus*) e de alguns artifícios (de que o poeta se socorre nas suas tragédias) ilustrativos para esta nossa leitura.

2.2.1. *stulti proficientesque*

¹⁴⁴ Schiesaro (2003: 255) comenta que “[t]here is too much pleasure in Atreus for the author or the audience to be unaffected by it. Atreus is fulfilled, emotionally and artistically, not to mention intellectually.”

¹⁴⁵ Outros exemplos poderiam ser analisados, como o caso do *Hippolytus* e o de *Phaedra*: na primeira tragédia, Afrodite pretende vingar-se de Hipólito e serve-se de Fedra para o efeito, o amor da mulher de Teseu é instigado por uma força divina que ela, de balde, tenta calar a todo o custo; na de Séneca, ainda que haja referência ao destino e a uma eventual vingança de Vénus, o amor ilícito da protagonista vem de si mesma.

¹⁴⁶ cf. ainda Pratt (1983); Chaumartin (2014); Aygon (2014).

¹⁴⁷ Voltaremos a estudar as personagens na segunda secção, pelo que, neste capítulo, procuraremos ser breves.

Como afirmou Chaumartin (cf. supra), as personagens míticas estão sujeitas a um destino que enfrentam em vão, como é o caso de Édipo, na peça homónima. No entanto, a atitude do herói, quando descobre a verdadeira identidade, fá-lo superar o que foi determinado pela divindade: causa o suicídio materno¹⁴⁸.

Sob um ponto de vista estóico, o mito de Édipo pode ter servido de modelo para representar não só o poder do *metus* (de que forma este *malum* arruinou o herói), como também ilustrar a teoria estóica da confatalidade (a culpa de Laio recai no nascimento de Édipo¹⁴⁹; o crime insciente de Édipo arrasta consigo a rivalidade entre Polinices e Etéocles).

No caso dos Atridas, depreende-se do acto primeiro de *Thyestes*, na voz da Fúria, que há uma força superior a destinar uma sucessão de *scelera* a atingir Atreu e Tiestes e os seus descendentes¹⁵⁰. Os tópicos ‘sede’ e ‘saciedade’ metaforizam o vigor dos *uitia*, em especial da *ira*¹⁵¹ (e dos efeitos, por exemplo, a *uoluptas*). No caso de Atreu, para dar um exemplo, na origem desta *passio* está o juízo de ter suportado uma injustiça, um mal que deveria ser punido. Numa perspectiva da filosofia do Pórtico, deparamos com uma personagem que recebe um estímulo exterior¹⁵²: o irmão seduziu a mulher dele, usurpou-lhe o trono e ele desconhece se é o verdadeiro pai de Agamémnon e Menelau. Esse impulso vai, por sua vez, provocar um julgamento (Tiestes deve ser castigado pelo crime), seguido de um comportamento (encontrar uma forma de vingança). Este segundo momento é fundamental, uma vez que as figuras processam o estímulo exterior, incentivadas por um ou mais *affectus*, são induzidas a um raciocínio errado — tornam-se escravas das próprias emoções (cf., por exemplo, Chaumartin 2014: 655). O desfecho é sempre funesto¹⁵³.

¹⁴⁸ Como se verá no capítulo *Libido*, na parte de *quantum monstri sit homo in hominem furens*.

¹⁴⁹ Sobre este aspecto, veja-se o capítulo *Formido*, parte *Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur et uiuere nolunt, mori nesciunt*.

¹⁵⁰ No que diz respeito à maldição dos Atridas, do conflito entre Atreu e Tiestes resultam: a violação de Pelópia pelo próprio pai, Tiestes, e consequente nascimento de Egisto, agente vingador paterno; o adultério (Páris com Helena) que causa a ruína de Tróia; um novo adultério (Egisto com Clitemnestra) e a usurpação do reino de Argos; a morte de Agamémnon às mãos dos adúlteros; o assassinio de Egisto e Clitemnestra, castigados por Orestes (*Thy.* vv. 25 ss.). A morte de Agamémnon cumpre a expiação do crime paterno, o castigo pela imolação de Ifigénia, pelas mortes dos troianos Polixena e Astíanax (ideia que se subentende da própria fala de Agamémnon, em *Troades*, que rejeita o casamento inédito entre Polixena e o túmulo de Aquiles. O *rex regum* admite que aceitar a exigência de Pirro (imolar Polixena) era o mesmo que dar a ordem: ele seria responsabilizado por qualquer acção cruel dos gregos (cf. vv. 290-291).

¹⁵¹ Staley (1975: 115) chega a tomar Atreu como uma personificação da cólera.

¹⁵² Recorde-se o que Séneca diz na *Ep.* 113. 18 sobre a sucessão de acontecimentos que induzem o homem a passar de um estado de inércia para a acção: *Omne rationale animal nihil agit nisi primum specie alicuius rei inritatum est, deinde impetum cepit, deinde adsensio confirmavit hunc impetum*.

¹⁵³ No caso de *Thyestes* e *Medea*, a ruína é causada nos seus adversários: Atreu em Tiestes, Medeia em Jasão.

Daqui ou resulta algum movimento das personagens, impulsionando-as a sair de estados de inércia¹⁵⁴, ou cria-se uma nova suspensão na acção¹⁵⁵, como acontece nas *Phoenissae*. Chaumartin (2014: 655) demonstra que, no caso de a força se manter, “it is no longer the seat of reason but of passion and consequently an inescapable series of calamities arises, such as monstrous actions, serial crimes, or suicides.”

Em *Hercules furens*, *Medea* e *Phaedra*, o papel do destino é menos relevante ou notório¹⁵⁶. Os heróis são castigados por um excesso, pela ousadia de transpor os limites da natureza humana (nas descidas aos infernos, no caso de Teseu e Hércules; no desbravar de territórios ignotos pelo mar, no caso de Jasão e dos argonautas). É frequente observar, nas personagens *uitiosae*, uma necessidade de justificar as suas emoções (em monólogos ou em diálogo com as *nutrices* ou com o *satelles*¹⁵⁷). O conflito passa pela forma como o ser humano apreende e compreende o que vem do exterior e o seu assentimento. Demonstram,

¹⁵⁴ Esta categoria de estados de alma tem desenvolvimento na segunda secção deste trabalho. Será, no entanto, útil lembrar alguns nomes de personagens em que se nota um estado de inércia: Atreu e Jocasta. O soberano grego autocondena-se por ainda não ter pensado num meio de vingar-se do irmão. As invectivas que faz ao seu próprio ânimo criam estímulos necessários para que haja um movimento exterior, com o propósito de instigá-lo à acção. Jocasta, em *Phoenissae*, é incentivada pelo Mensageiro e por Antígona a abandonar o estado de inacção e agir no sentido de impedir a guerra fratricida, criando, deste modo, uma paragem na acção.

¹⁵⁵ Campos (1999: 10) identifica a acção das tragédias de Séneca como simples. Na verdade, os longos monólogos criam um aparente efeito de estagnação no desenrolar dos acontecimentos. Há *ὀργῶνες* que pouco ou nada acrescentam à acção, como é exemplo a contenda entre Agamémnon e Pirro, em *Troades*. Agamémnon deseja proteger as troianas de mais comportamentos ferozes, o filho de Aquiles quer imolar Polixena para honrar o pai. No final, é a *fortuna* quem decide, Agamémnon não tem qualquer poder para impor a sua vontade. As narrativas, artificios presentes nas tragédias de Séneca, suspendem a acção. Note-se, em primeiro lugar, que também nas tragédias gregas a acção era simples. Assim o confirmou Hegel (1993: 644). Lourenço (2004: 50) perspectiva a ideia de que “as tragédias gregas têm por definição uma acção dramática quase nula”. Em relação a *Os Persas*, explica o A. que “é a mais estática de todas”. Burian (2006: 199-200) comenta que a tragédia grega é uma tragédia de palavras: “Characters enter, talk with each other, exit. Very little ‘happens’ on stage — no battles and no blindings as in Shakespeare. Physical action, though sometimes dramatically crucial, is usually limited in scope and relatively static (...). The confrontations of tragedy are also essentially verbal, although they very occasionally spill over into the physical, and when they do, the effect in context is shocking (...). But the threat of physical violence is one of tragedy’s important verbal tools, and in general what we may call verbal violence is a regular feature of tragic discourse.” Recuperando Séneca, julgamos que a inexistência de acção nos primeiros actos, em oposição aos movimentos rápidos e efectivos nos últimos (cf. Campos 1973-1974: 68-69), tem o propósito de ilustrar os malefícios que decorrem dos *affectus*. É possível que fosse o objectivo do poeta o de testemunhar os conflitos originados no *intus* das personagens, *ponere ante oculos* a força violenta das *passiones*. Quando arrebatam o íntimo do ser humano, incitam-no a agir, precipitando não só a pessoa *uitiosa* como todos os que lhe são próximos para a ruína psicológica e/ou física (note-se: os comportamentos dessas personagens corrompidas podem afectar as gerações seguintes). Segundo Campos (1973-1974: 69), a diferença entre os primeiros e os últimos actos “documenta um processo de composição visivelmente caro a Séneca, o qual consiste em acumular tensão na primeira parte da tragédia a preparar a ‘explosão’ que se verifica na segunda”.

¹⁵⁶ Em *Hercules furens*, Juno, no acto primeiro, manifesta um vívido desejo em prejudicar Hércules para que o destino não se cumpra: ascender às moradas celestes. Já no *Hercules Oetaeus* foca-se o papel do destino para dar testemunho de como se pode aceitar o que estava já determinado pela divindade. Sobressai-se o acto de coragem de Hércules em suportar o fogo que o consome. Em *Phaedra*, o papel do *fatum* para justificar o amor da protagonista pode ser mais complexo: enquanto Fedra se julga vítima dos *fata*, a *Nutrix* atribui o *nefas* da protagonista ao seu próprio carácter (tema que oportunamente se retomará).

¹⁵⁷ Excepto nas tragédias *Troades*, *Oedipus*, *Phoenissae* e *Hercules furens*.

ainda, dificuldade ou ausência de *uoluntas*¹⁵⁸ para travar os *affectus*. Neste aspecto, Pimentel (1993: 64) clarifica que “[q]uerer curar-se, ter firme desejo de nos libertarmos da força destruidora das paixões é já um passo importante no caminho da cura. Porque a vontade de cada um é soberana, é a verdadeira fonte de liberdade, a única força que conduz à *uirtus*.” Este seria, eventualmente, o preceito que o poeta sustentaria a partir dos diálogos das personagens com os *proficientes*.

Aproximam-se desta categoria de *proficientes* as *nutrices* (cf. *Agamemnon*, *Medea*, *Phaedra*), o *Satelles* (*Thyestes*)¹⁵⁹ e Tiestes, Antígona (*Phoenissae*) ou mesmo Agamémnon (*Troades*) — são um recurso para ajudar o auditório a avaliar o comportamento das personagens-núcleo. Confrontam as personagens passionais (Clitemnestra, Medeia, Fedra; Atreu; Édipo; Pirro), procuram orientá-las para a *uirtus*, inculcando-lhes preceitos e socorrendo-se da técnica das *suasoriae* de forma a abrandar os impulsos violentos dos outros caracteres¹⁶⁰. Nesta busca de persuadir os outros a moderar ou excisar os *affectus*, plasma-se, habitualmente, a doutrina estóica. Algumas destas personagens são, de certa forma, figuras auxiliares (principalmente as *nutrices* e o *satelles*), a influência que exercem é praticamente nula (no caso de Agamémnon, em *Tr.*, apesar de ser o *rex regum*, ele é pouco firme, não está totalmente liberto dos *affectus*, e, no final do acto dois, obedece incondicionalmente aos *fata*, cf. vv. 351-352).

2.2.2. *chorus*

Julgamos que o Coro tem uma função determinante: toma uma posição crítica no que diz respeito ao que observa¹⁶¹, discorrendo sobre temas cujos princípios morais são

¹⁵⁸ Sobre a *uoluntas*, a *constantia* e a *fluctuatio*, veja-se Star (2006: 207-244).

¹⁵⁹ A introdução destas personagens é outra inovação do poeta latino. Um outro pormenor que afasta Séneca da tradição (pelo menos em relação às tragédias gregas) diz respeito aos prólogos. Eles não contextualizam a acção (como era frequente em Eurípides), não cumprem qualquer intenção de explicar os antecedentes da peça. Mastronarde (1970: 292) explicita que “Seneca’s prologues are normally of great importance for setting forth both the mood of the poem and the key-words associated with it”. Campos (1996: 28) reflecte que, além das informações que dão, os prólogos “adiantam tudo quanto vai acontecer no próprio corpo da peça ou mesmo fora dela (como é o caso da predição da guerra de Tróia), de uma forma velada, em esboço, por acumulação de imagens sinistras que, conquanto mencionando pormenores de uma forma diluída, traçam de imediato o ambiente que envolve personagens e acção. Por outras palavras, o prólogo, mais do que preparar a acção, contém-na na totalidade.”

¹⁶⁰ Refiram-se, ainda, os casos em que há personagens a dissuadir as protagonistas de querer seguir a *uirtus* e afastar-se dos *uitia*. São exemplos a *Nutrix* de Fedra (recua nas suas intenções quando a protagonista ameaça suicidar-se para poder manter-se pura, sem mácula) e Egisto (em *Ag.*), que entra em cena logo após Clitemnestra ter aceitado os conselhos da *Nutrix* (convenceu a sua senhora a afastar-se do *uitium* e a recuperar a sua *uirtus*).

¹⁶¹ cf., por exemplo, Pimentel (1993: 59).

estóicos¹⁶². Esta personagem colectiva formula comentários sobre os acontecimentos e reflecte sobre o que se passa em cena ou sobre o meio envolvente (cf. Pimentel 1993: 57). Ajudam a estabelecer o tema da *fabula* a partir de, explicita Shelton (1978: 42), “expansion on a moral or philosophical issue.”¹⁶³

Acontece, porém, que o distanciamento desta figura colectiva em relação aos movimentos das personagens em cena¹⁶⁴ levou críticos a indicar que o Coro não tem um estatuto de personagem interveniente na acção¹⁶⁵. Por exemplo, Campos (1999: 22) explica que “por um lado, em grande medida, a inserção dos Coros em nada contribui para o

¹⁶² Schiesaro (2005: 279) afirma que “[t]he chorus is often the repository of a sensible wisdom, the purveyor of more or less orthodox Stoic takes on events and emotions, but there can be no ultimate answer to the question, whether its view of reality should be taken as the true embodiment of the author’s own, a sort of ‘authentic’ interpretation of the plays, or, on the contrary, as testimony, with its own faint voice, of well-meaning but impossible aspirations.” Na verdade, se observarmos as posições do Coro, vemos que prefere a paz e a tranquilidade de uma existência simples ao poder e à glória (estes indiferentes são tomados, pelas figuras passionais, como bens) noções que ecoam em *Phaedra* (vv. 1123 ss.), em *Agamemnon* (vv. 57 ss.), em *Hercules furens* (vv. 160 ss.). Lembre-se, ainda, a condenação do Coro na tragédia *Hercules furens* a propósito da ambição. Diz-nos, no v. 201, que *alte uirtus animosa cadit*. Uma ambição não moderada pode encaminhar o protagonista para a ruína, é o aviso que a personagem colectiva deixa logo na primeira ode. A descida de Orfeu aos infernos para recuperar Eurídice é mais um prenúncio de que o regresso de Hércules será fatal, um outro *exemplum* de como o ser humano pode errar.

¹⁶³ Em *Phaedra*, por exemplo, o Coro analisa “a força onipotente do amor” (Pimentel 1993: 57), tece considerações sobre os indiferentes beleza e poder. Vejam-se, ainda, as duas primeiras odes corais de *Troades*. Na verdade, um dos temas tratados nesta *fabula* é a questão da morte. Averigua-se que há duas ideias que se defrontam: na primeira ode, a *mors* é vista como uma passagem para uma outra vida (perspectiva defendida nos actos primeiro e terceiro); na segunda, teoriza-se o conceito de nihilismo (cf. Fantham 1982: 82; Boyle 1997: 69) — a destruição do corpo implica da mesma forma a da alma (esta noção é retomada no acto quarto). Segundo Stroh (2014: 440), a propósito da segunda ode coral (371-408), “it is nonetheless closely linked to the main theme of the drama — the fear of death and the vanquishing of this fear. Fear of death can, with the help of simple reflections, be overcome — even by the ordinary man.” Parece-nos que o poeta ilustra em *Troades* que, independentemente do que existe depois da morte, ela pode ser aceite. As personagens dirigem-se livremente para a morte: uma porque acredita que nada há depois dela (caso de Políxena) e, por isso, encontrará a liberdade; a outra porque julga que encontrará a figura de Heitor e de Príamo (caso de Astíanax). Apesar de serem jovens, tornam claro que a idade não é um elemento relevante: não importa a quantidade de anos que se vive, mas a qualidade. Estas duas ideias coexistem igualmente nas obras em prosa (cf. *Ep.* 54. 4; 93). No que diz respeito à primeira ode coral, demonstra Fantham (1982: 82) que Séneca toma como modelo a tradição literária, de Homero e Vergílio, sobre o mundo infernal, mundo em que nem o poeta nem a audiência acreditariam. Como demonstra a autora (*loc. cit.*), “[h]is letters agree with the second chorus of *Troades* in denying the existence of Tartarus, but the ghost of Tantalus opens Seneca’s *Thyestes* with a description of the torments he has experienced there, and when Heracles descends and returns from Hell, Theseus describes for the audience all that they have seen.”

¹⁶⁴ Na verdade, são reduzidas as vezes em que o Coro interage com as personagens (cf. T. Kohn 2013: 27). Em *Agamemnon* vv. 659-709, as cativas dialogam com Cassandra; na *Phaedra* vv. 358-386, o Coro pergunta à Ama pelo estado da rainha; em *Hercules Oetaeus* vv. 225-232, a personagem colectiva dirige-se a Íole, com Dejanira e com Hércules. No caso das *Troades*, na primeira ode coral o Coro, composto por um grupo de mulheres troianas, cativas, fala com Hécuba e segue, cuidadosamente, as instruções dela em um longo e doloroso *kommos* (vv. 67-163), iniciado e incentivado pela rainha de Tróia: *Lamenta cessant? turba captivae meae, / ferite palmis pectora et planctus date* (vv. 63-64). Ainda nesta *fabula*, no acto segundo, vv. 164 ss., quando da entrada em cena de Taltíbio, esta personagem dialoga com o Coro e descreve-lhe o aparecimento do fantasma de Aquiles (vv. 164-202). Nas tragédias *Thyestes* (vv. 623-788) e *Medea* (vv. 879-890), a figura colectiva dialoga com o mensageiro.

¹⁶⁵ Não seguindo, deste modo, os preceitos aristotélicos (*Poet.* 1456a 25-27) que mostram que o Coro é um actor, integra-se e participa na acção, teoria que também Horácio defende na *Ars Poetica*, vv. 189-200.

desenvolvimento da acção, por outro, o estatuto de personagem do Coro é altamente contestável”. Mazzoli (2014: 572) indica a existência de anacronismos em algumas odes (como *Her. F.* III; *Tro.* III; *Med.* II; *Phaed.* III; *Oed.* IV; *Ag.* II; *Thy.* II): “when the chronological relationship of the song to the action is loose, with brusque passages and absorption of large tracts of real time.”

Repare-se, contudo, que, no caso da terceira ode coral de *Hercules furens*, o Coro dá prosseguimento à descrição de Teseu do mundo infernal, descrevendo as figuras que se encaminham para essas moradas; faz uma analogia entre a avidez do povo que se dirige para os jogos e a turba de fantasmas que segue o caminho dos *infern*i; critica os que são compelidos a apressar o seu destino. Nestas reflexões desta figura colectiva há ainda uma posição negativa em relação a Hércules: foi ousado quando desceu ao mundo dos mortos, a precipitação dele é condenada.

Já em relação à segunda ode coral de *Thyestes*, para darmos um outro exemplo, o desconhecimento do Coro dos verdadeiros planos de Atreu (de atrair Tiestes a Argos para o castigar e não para a partilha do trono entre irmãos) cumpre a verosimilhança dos factos, isto é, Atreu pede sigilo absoluto ao escudeiro em relação ao seu projecto, pedido esse cumprido com diligência. Na esteira de Campos (1999: 23), observa-se que a participação do Coro obedece

a um de vários critérios: estabelecer uma crítica conduzida a partir de um ponto de vista ético sobre a acção que está a decorrer (...); apresentar uma série de imagens que amplificam até ao nível cósmico a sensação de horror provocada pelos acontecimentos (...); ou ainda (...), proporcionar uma série de imagens que jogam por contraste com as cenas enquadrantes.

Nas odes corais deparamos com vários conceitos: *fatum*, *moderatio*, *fortuna*, *mors*, *potestas*, *amor*, *patientia* (cf. Pratt 1948: 6). Na perspectiva de Pratt (*ibid.*), “[e]ven though the themes are conventional and a rule artistically faulty in their lack of organic relation to the dramatic action, these passages are based upon the standard Stoic doctrine that virtue is the only protection against the flux of existence.”

Mesmo quando o Coro parece distanciar-se da acção dramática, como afirma Fitch (2002: 19), as suas odes contêm uma forte relação temática com o acto precedente (cf. Boyle 2011: 144). Ainda no ponto de vista de Fitch (2002: 19), há algumas odes corais que são pouco mais do que decorativas: “a few odes in the putatively early plays provide little more than a decorative contrast to the mood of the surrounding scenes (*Ag* 808-66, *Oed* 404-508).” Em relação à segunda ode de *Oedipus*, Ferreira (2011: 80) testemunha que “[d]ada a sua

extensão e o facto de em nada contribuir para o desenvolvimento da acção, poder-se-á considerar esta ode prejudicial à estrutura orgânica da peça.”

Ainda que não seja do âmbito do nosso estudo formular teorias sobre o papel do Coro nas *fabulae* (vejam-se, por exemplo, Ferreira 2011, T. Kohn 2013: 25ss. e Mazzoli 2014: 569ss. — este autor recorda que a função desta figura colectiva é “a *quaestio vexata*, indeed *infinita*”), queremos apenas observar o conteúdo simbólico de algumas das falas do Coro, até por não estarmos totalmente de acordo com algumas das críticas apontadas. Começemos exactamente pela ode de *Oedipus* (vv. 404-508) que foi posta em causa.

Além de se mostrar na ode o conhecimento do poeta do acervo mitológico e geográfico, confirmando a sua erudição (por exemplo: a transformação dos piratas em golfinhos, a referência às conquistas do deus no Oriente e a imposição do ritual báquico entre os povos, o casamento de Baco com Ariadne), vê-se essencialmente que o Coro responde ao apelo de Tirésias (vv. 401-402): *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, / popolare Bacchi laudibus carmen sonet*. Em termos de verosimilhança¹⁶⁶, julgamos que a figura colectiva¹⁶⁷ leva a efeito o que lhe é ordenado¹⁶⁸ e prepara um *carmen* em louvor ao deus do vinho. Havendo uma possibilidade de aproximar esta ode à acção trágica¹⁶⁹, notamos que há um denominador comum: mantêm-se as cenas de violência¹⁷⁰. A acrescentar a este aspecto, a referência ao mito de Agave e Penteu parece-nos relevante sob o ponto de vista simbólico: a dilaceração física do neto de Cadmo, assassinado pelas mãos da mãe, estabelece uma analogia com o estado psicológico de Édipo no momento em que descobre a verdade —

¹⁶⁶ Barthes (1997: 16) demonstra que “[o] verosímil não corresponde necessariamente ao que foi (pois não pertence à história) nem ao que deve ser (pois não pertence à ciência), mas simplesmente aquilo que o público julga possível e que pode ser totalmente diferente do real histórico ou do possível científico.”

¹⁶⁷ Pelos vv. 403-405, julgamos que sejam figuras femininas: *Effusam redimite comam nutante corymbo, / mollia Nysaeis armatus brachia thyrsis, / lucidum caeli decus*.

¹⁶⁸ Há uma preparação ritual que é cumprida com diligência. Julgamos, porém, que a questão da estrutura das odes extravasa o âmbito do nosso estudo. Veja-se, por exemplo, Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 403-508).

¹⁶⁹ Schiesaro (2003: 228) explica que há numerosos pontos de contacto entre a ode e a cena de necromancia, o que “reinforce the notion that the invocation to Bacchus is an essential component of those rites and shares to a certain extent their metapoetic implications. Bacchus, the god of life and death, of light and darkness, of masculinity and femininity, of blood and milk, is also the perfect symbol of a poetry which constructs a bridge between the dead and the living, the joyful frenzy of the Bacchic orgy and its obscure, threatening undertones. The form of poetry that emerges from *Oedipus*’ metadramatic reflection is centred on a pained yet inevitable relationship with the past, one which passion, *furor* and Bacchic enthusiasm can access and elaborate for the living.”

¹⁷⁰ A própria origem de Tebas está conotada com acções destrutivas. Dos dentes de serpente que Cadmo semeou na terra nasceram homens armados. Deste nascimento resultou uma guerra civil — narrativas que são contadas na terceira ode coral (vv. 709-763), numa altura em que a figura colectiva tenta ainda desculpar Édipo. Fazem crer na inocência do tirano, julgam-no uma vítima que expia uma culpa hereditária, vinda da época de Cadmo. Ainda a propósito da terceira ode coral, a referência a pormenores mitológicos insinuam que Tebas continuará a ser assolada por crimes e guerras. A indicação das guerras civis mencionadas permitem simbolizar a luta entre Polinices e Etéocles, mas igualmente o retorno de Édipo ao útero materno (cf. Boyle 2011: *comm. ad loc.* 709-763).

também ele é devastado pela ambiguidade originada pela relação incestuosa e pelos filhos que nasceram dele e de Jocasta¹⁷¹.

Afigura-se-nos, deste modo, que os mitos apresentados pela figura colectiva cumprem uma função na tragédia: sucedem-se vários exemplos que testemunham actos criminosos. Os resultados destrutivos relacionados com o excesso são ilustrados com um outro mito, o de Dédalo e Ícaro, ainda em *Oedipus* (vv. 892-908). Entende-se da narrativa que foi o medo em relação a Minos que motivou Dédalo a construir as afamadas asas de cera — para os estóicos, esta atitude demonstra ter ultrapassado os limites da condição humana. A morte de Ícaro é testemunho do castigo do excesso do pai, mas também do filho, por competir com as aves. Esta história dá a possibilidade de o Coro concluir com uma *sententia* (vv. 909-910): *quidquid excessit modum / pendet instabili loco*.

As histórias aproximam-se: o medo levou a que os elementos da família de Lábdaco agissem com o intuito de escapar ao destino. Todavia, sem qualquer efeito. A ruína que os atinge obriga o Coro a reflectir e a optar por viver de forma mediana — distante dos excessos — e reconhecer que ninguém escapa àquilo para que está fadado, como se pode testemunhar nos vv. 980-994 transcritos infra:

*Fatis agimur: cedit fatis;
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus uenit ex alto,
seruatque suae decreta colus
Lachesis dura reuoluta manu.
omnia certo tramite uadunt
primusque dies dedit extremum:
non illa deo uertisse licet,
quae nexa suis currunt causis.
it cuique ratus prece non ulla
mobilis ordo:
multis ipsum metuisse nocet,
multi ad fatum uenere suum
dum fata timent.*

¹⁷¹ Ainda a propósito desta ode coral, Boyle (2011: lxiii) escreve: “This is the second ode in which the Chorus have addressed Bacchus — indeed he is the only god they address in the play. Oedipus’ failure to mention even once in this drama the patron god of Thebes, whose confused identity reflects Oedipus’ own, might seem to mark him as a prime candidate for transformation along the lines of a Pentheus (442-4) or Lycurgus (471).” Para Staley (2014: 114), a ode a Baco é um *carmen popolare*: rogam à divindade que liberte o povo da peste. Lembra este A. que “[p]rayers for healing were usually offered to Apollo or his son Asclepius; Seneca’s anomalous prayer to Dionysos, therefore, seems to be motivated not just by the god’s close links with Thebes but also by his close connection with tragedy.” O modo como a personagem colectiva termina a ode, com a referência ao matrimónio entre Dioniso e Ariadne, pode subentender, na opinião de Staley (*ibidem*), o “disastrous marriage of Oedipus and Jocasta”.

Fundamentando com a tradição mítica (e poética) de que as Parcas (ou Moiras) fiam o destino dos humanos, o poeta, na voz do Coro, faz entender que o homem deve aceitar com serenidade tudo o que lhe aconteça, porque são essas forças, as do destino, que comandam a vida de cada ser. Ainda sobre a questão do destino para os estóicos, lembra Brun (1958: 63):

Avec le stoïcisme, le Destin cesse d'être une expression exclusivement tragique, ou une force essentiellement extra-mondaine, pour devenir une réalité naturelle, éthique et théologique, qui s'inscrit dans la structure du monde, dans la vie qui anime l'univers et les êtres.

Le Destin est une réalité naturelle inscrite dans la structure du monde, en ce sens que le mélange, la κρᾶσις, qui lie les êtres, témoigne d'une disposition immuable dans l'ordre des choses (...). Le destin apparaît ainsi comme um *nexus causarum*, un noeud de causes (...): il n'y a donc aucune place, dans le monde stoïcien, pour le spontané ni pour le hasard;

A este propósito, recordem-se as palavras de Sêneca a Lucílio, na *Ep.* 76. 23, sobre a atitude que o homem deve ter em relação à vida:

Virum bonum concedas necesse est summae pietatis erga deos esse. Itaque quidquid illi accidit aequo animo sustinebit; sciet enim id accidisse lege diuina qua uniuersa procedunt. Quod si est, unum illi bonum erit quod honestum; in hoc enim positum <est> et parere diis nec excandescere ad subita nec deplorare sortem suam, sed patienter excipere fatum et facere imperata.

Para os estóicos, desde o seu fundador, Zenão, era fundamental que o homem aceitasse tudo o que acontece, confiante no poder e vontade de um Bem Supremo, da Razão Universal (também designado por Λόγος), igualmente nomeado por Destino, Providência ou mesmo por deus (cf., por exemplo, Moreau 1979: 9). Esta seria a única forma de o ser humano viver segundo a natureza¹⁷². Por isso, Laio, Jocasta e Édipo erraram, tal como todas as figuras mitológicas enumeradas pelo Coro. Figuram como testemunhas, enquanto paradigmas do que pode acontecer a cada ser humano, se se deixar submeter ao ímpeto das *passiones*.

Por isso, o Coro não podia estar de acordo com estas personagens nem com o ciúme e desejo de vingança de Medeia, nem sequer poderia admitir o amor criminoso de Fedra. Ao afastar-se desses excessos, parece convidar-nos, enquanto leitores, a distanciarmo-nos do que lemos, a obrigar-nos a tomar posições críticas e severas em relação às paixões, mesmo em

¹⁷² cf. a *Ep.* 71. 5-6, Sêneca mostra como o homem deve suportar a *fortuna*.

alturas em que mostra simpatia por algumas personagens (caso de Jasão¹⁷³, Hércules ou mesmo Édipo).

2.2.3. *narratio*¹⁷⁴

Contribuem igualmente para estabelecer o tema nuclear das tragédias os episódios narrativos. A importância que o mensageiro dá à descrição do palácio (no caso de *Thyestes*) — símbolo de poder, de onde tudo se vê, e que está, como explica Campos (1996: 43), “acima do comum dos mortais e que visa reprimi-los, não para impor a lei, a civilização, como na visão idealizada de um Vergílio, mas como entidade tenebrosa em que se oculta a maldade e o vício” — ilustra, por um lado, o perfil cruel de Atreu, que governa segundo as suas próprias regras, e, por outro, permite narrar as mortes dos filhos de Tiestes, com pormenores hediondos.

Nas tragédias de Séneca, a narração pode, ainda, desenvolver uma imagem que se pretende veicular na *fabula*: funciona como analogia, *exemplum* dentro de *exempla* (cf. Campos 1973-1974: 66). É o caso da narração de Euríates que estabelece paralelos entre a natureza e as personagens (tempestade marítima e a cólera de Clitmemnestra) e entre personagens — a morte de Ájax¹⁷⁵ terá semelhanças com a de Agamémnon¹⁷⁶; a destruição

¹⁷³ Logo na ode primeira, semelhante a um epitalâmio, o Coro mostra empatia por Creúsa e Jasão, critica, porém, severamente, a figura de Medeia. Esta censura é retomada nas odes seguintes, ao mesmo tempo que reflecte sobre a viagem dos argonautas. Para o Coro, a viagem da nau Argo deu origem a vários crimes: quebra dos limites da natureza com a ousadia de navegar pelo desconhecido. A presença de Medeia, que toma por *maiusque mari Medea malum* (v. 363), é o resultado da audácia dos navegantes. Consciente disso, o Coro teme pela segurança de Jasão, uma vez que os companheiros ou os seus descendentes foram castigados. Insinua, por isso, que também o herói será igualmente punido.

¹⁷⁴ Neste subcapítulo trataremos da narração nas tragédias de Séneca. Como afirma Reis (*s.u.* narração), “a narração envolve necessariamente o **narrador**” que, nas *fabulae* de Séneca, cabe a um *nuntius* (cf., por exemplo, *Tro.* vv. 1068-1164; *Phae.* vv. 991-1114; *Oed.* 915-979; *Thy.* vv. 641-788), Teseu (*Her. f.* vv. 668-829) e Euríates (*Ag.* vv. 421-578).

¹⁷⁵ Campos (1973-1974: 57) defende que a morte de Ájax é “um *exemplum* das consequências funestas do *furor* que se recusa a aceitar o destino. A resistência do herói às potências superiores revela-se numa busca desesperada da liberdade segundo o caminho errado, porquanto, para o pensamento estóico, a liberdade não consiste em lutar contra o destino, mas sim aceitá-lo, dominando-o em virtude dessa mesma aceitação.”

¹⁷⁶ Campos (1973-1974: 61-62) compara as duas mortes: “Ájax (...) regressava de Tróia na situação de vencedor: ora, é precisamente esse o momento escolhido pelos deuses para o abaterem. De modo semelhante Agamémnon, no auge da sua glória — a entrada triunfal em Micenas —, é derrubado de concerto por Egisto e Clitmemnestra. Descendo mais ao pormenor, vemos Ájax, com todo o vigor da sua resistência, tombar numa ocasião em que parecia já poder considerar-se vencedor dos elementos em fúria (...). Os deuses, contudo, enganaram o herói, proporcionando-lhe uma segurança falaciosa, porquanto, mal Ájax acaba de proferir o seu grito de triunfo, Neptuno afunda o rochedo em que aquele se refugiara.

da armada grega, vítima do dolo de Náuplio, que se vingou da morte do filho, tem paralelos com a traição de Clitemnestra que pune o rei dos reis pela morte de Ifigênia¹⁷⁷). No ponto de vista de Campos (1973-1974: 60), esta narrativa “é antes a transposição simbólica das mudanças da Fortuna mencionadas pelo Coro *sub specie procellae* precisamente para mostrar que nenhuma tempestade é comparável em violência aos revezes dos monarcas”.

Estas narrações têm influência na acção, no sentido em que a suspendem. Observem-se, como exemplo ilustrativo, casos de narração em *Oedipus*. A acção passa-se na cidade de Tebas, assolada por uma peste, reflexo de uma natureza poluída, corrompida pelo crime hediondo de Édipo (praticado na ignorância). O jogo entre as trevas e a luz que encontramos na tragédia de Sófocles, manifesto principalmente na discussão entre Édipo e Tirésias (cf. vv. 324-456), é retomado, de alguma forma, por Séneca, mas numa perspectiva diferente. Quase diríamos que o jogo não é entre as personagens, mas entre o auditório e as personagens. O que para as primeiras é evidente, as segundas não o conseguem compreender (nelas incluem-se Tirésias e Manto).

A consulta ao oráculo de Apolo não é motivo de alegria para Creonte (como aliás acontece em *Oedipus Tyrannus*, vv. 82-83). Provoca-lhe, antes, terror, pormenor que distancia Séneca de Sófocles: o oráculo não se limita a pedir a expiação do crime de Laio, remete para o que será o futuro do próprio Édipo e da sua descendência (cf. vv. 233-238). Há vários indícios que permitiriam, eventualmente, a Édipo reconhecer-se como sendo o referente da mensagem oracular. Acontece, porém, que ele não consegue entender qual é o destinatário. O aparecimento de Tirésias e Manto, para ajudar o *rex* a compreender os desígnios do *fatum*, cria uma nova paragem na investigação de Édipo e no desenvolvimento do enredo. A cena do *extispicium* vem confirmar o que foi já dito por Apolo, em Delfos.

No entanto, este momento não faz evoluir os acontecimentos, nem as personagens conseguem interpretar as intenções divinas nem as da natureza (no processo de observação do fogo, do sacrifício das vítimas e da consulta das vísceras, rituais que tinham por base uma prática religiosa romana¹⁷⁸). Por pouco acrescentar ao desenvolvimento dos acontecimentos,

Idêntica sensação de ter atingido um ponto que o põe ao abrigo dos golpes da Fortuna evidencia Agamémnon durante a sua aparição em cena. Entrando em Micenas, Agamémnon sente-se em segurança, tal como, *mutatis mutandis*, sucedera a Ajax ao refugiar-se num recife depois de um raio lhe ter destruído o navio.”

¹⁷⁷ cf. Lohner (2009: 114-116).

¹⁷⁸ Boyle (2011: *Com. ad loc.* 288-90) comenta que “[a]lthough the practice of *extispicium* was recognized by the Romans as pre-Roman (...) and the priests (*haruspices*) inspecting the sacrificial animals’ entrails were originally from Etruria, the ritual became a definitively Roman one”. MacMullen (1966: 141) mostra que, no tempo de Séneca, havia um certo gosto pela astrologia e que o próprio filósofo teria até ensinado Nero. “Astrology could best flourish as a serious science when men believed, as Stoics of the first century did believe, in the power of a fixed, universal destiny.” Nas *Naturales quaestiones* (2. 32-34), Séneca entende que a natureza

não tendo, na aparência, qualquer funcionalidade para o enredo¹⁷⁹, este episódio mereceu algumas críticas. Campos (1999: 21) tem uma posição muito severa em relação ao momento em que os animais são sacrificados:

Se considerarmos esta cena dum ponto de vista aristotélico como parte da efabulação, ela revela-se totalmente inútil, já que dos 110 versos que dura nenhum elemento resultou que fizesse progredir a acção. (...) uma colecção de imagens de grande violência que, por assim dizer, *narram* num outro plano aquilo que é a própria história de Édipo.

A opinião de Ferreira (2011: 80) não é mais favorável. Ao comparar a tragédia de Sófocles com a do poeta latino, menciona a descrição e a encenação do *extispicium* — cena que não aparece no tragediógrafo grego — e acrescenta que este momento,

para desespero das personagens e da crítica fundada em Aristóteles, se mostra indecifrável para o adivinho e nada acrescenta relativamente à identificação do criminoso (384-92). Não será, por conseguinte, exagerado considerar esta pausa como a mais prejudicial ao desenvolvimento da acção.

Este cenário, a par da narrativa que se segue no acto terceiro, dá testemunho da culpa de Édipo. Mostra a frustração do herói que não consegue compreender os sinais cada vez mais claros (como é o caso do relato minucioso de Creonte sobre o aparecimento do espectro de Laio e da revelação do assassino). A dificuldade em interpretar o que é já óbvio para o espectador / leitor tem que ver também com o estado emocional do soberano de Tebas. O medo tolda-lhe a mente, não lhe permite ver a verdade, nem acreditar nela. Édipo não consegue beneficiar com o que a natureza lhe mostra, o que testemunha, com este exemplo, que a alma humana pode tornar-se escrava das emoções, sendo incapaz de reagir em conformidade com a natureza.

A queda do homem na desgraça é a consequência dos seus próprios impulsos — e não é motivada por nenhuma divindade. Mesmo quando aparece um deus, como acontece na tragédia *Hercules furens*, ele tem como uma força externa, ou exterior, ou como uma espécie

envia todo o género de sinais para que o homem possa interpretá-los. Corrige a ideia preconcebida de que um sinal podia invalidar outro (o raio seria mais representativo do que os sinais analisados a partir das vísceras dos animais). Representando cada um deles a verdade, eles equivalem-se. Além disto, diz-nos o filósofo que (*N. Q.* 2. 34. 3), *Quia nihil interest quam multa auspicia sint. Fatum unum est; quod si bene primo auspicio intellectum est, secundo non interit*, juízo que está atestado nesta tragédia. Todas as manifestações da natureza são claras: peste, fumo, morte dos animais e vísceras. Tudo concorre para confirmar o *nefas* de Édipo. Para uma interpretação dos jogos de símbolos, apresentados no decorrer da interpretação dos sinais da natureza, ver, por exemplo, Boyle (2011: lxii).

¹⁷⁹ Na verdade, Tirésias compreende somente que o reino de Tebas está pervertido, que a natureza desordenada dos animais imolados plasma o caos em que vive Édipo, sem o saber.

de *alter-ego*, que influencia o comportamento do / da protagonista. Segundo Pimentel (1993: 65): “Que o homem não procure sempre encontrar justificações para os seus erros. Que não se desculpe com a fatalidade nem desvie para o domínio do divino a força que é exclusivamente humana, exclusivamente sua e que o conduz ao erro”. A ausência de vontade de excisar os seus *mala* é o que o precipita, é a causa da sua própria destruição.

Em síntese (e antecipando de modo breve o que estudaremos na segunda secção deste estudo), parece-nos que as tragédias, verdadeiras obras literárias, ocupam-se de temas específicos da filosofia estoica. Na verdade, os três ramos de que se ocupa o estoicismo estão, de forma mais ou menos visível, presentes nestas obras. Numa leitura mais atenta, deparamos com questões sobre o poder da divindade, da Fortuna, aspectos que são próprios da Física¹⁸⁰, que estuda a natureza, a φύσις.

No que diz respeito à lógica, Séneca explica, na *Ep.* 89. 9, que este ramo da filosofia consiste em: *proprietas uerborum exigit et structuram et argumentationes, ne pro uero falsa subreant*. Daqui se compreende a relevância dos diálogos e monólogos das personagens afectadas: testemunham de que forma os argumentos sustentados têm, na sua origem, juízos errados; assim como a pertinência das figuras das *nutrices*, uma vez que, como vimos, se opõem às suas *alumnae* com o intuito de as afastar do *uitium*. Nestas figuras, assim como em alguns dos comentários do Coro (supra mencionados), são notórios preceitos defendidos pelo Pórtico. As múltiplas *sententiae* que as personagens escolhem estão igualmente ao serviço ora da *uirtus* ora do *uitium*.

A abundância de figuras retóricas levou Fitch (2002: 1) a afirmar que “Senecan drama is a drama of the word.” Na perspectiva de Staley (2010: 7), a tragédia de Séneca não é uma tragédia de palavra, mas de imagem: as analogias e os símiles, a acumulação de adjectivos ou de substantivos de que o poeta se socorre dão a possibilidade de captar uma imagem vívida das figuras dominadas pelas paixões. Como testemunha o A. (2010: 65): “The *imago* of Senecan tragedy is this vivid face of an angry body, a monstrous image naturally linked with poetry.” Recorda Wilson (2010: vii):

Seneca’s tragedies are intense. They show us people who push themselves too far, beyond the limits of ordinary behaviour and emotion. Passion is constantly set against reason, and passion wins out (...). Seneca’s characters are obsessed and destroyed by their emotions: they are dominated by rage, ambition, lust, jealousy,

¹⁸⁰ Plasmadas com frequência em odes corais, como se pode ver em *Medea* (vv. 301-379), *Oedipus* (vv. 882-914; 980-1003), *Troades* (vv. 371-408) e no episódio de adivinhação do *Oedipus*.

desire, anger, grief, madness, and fear. The literary style of these plays, too, is intense: they use dense, witty, hyperbolic language and imagery to evoke an endless struggle for more and more absolute power.

Tragédia da palavra ou da imagem, o certo é que as obras poéticas de Sêneca dão o testemunho de que a arte é uma forma de *imitatio*, perspectiva que o autor ilustra em algumas das suas cartas (cf. *Ep.* 65. 3 ss.), sendo a função do poeta, do *artifex*¹⁸¹, imitar¹⁸² (*imitor*) o modelo. As *fabulae* são, por assim dizer, uma forma de mimetizar as acções e os movimentos estimulados pelos *affectus*, por isso, talvez seja de encarar a produção dramática de Sêneca como um ‘teatro da crueldade’. Segundo Harrison (2014: 612), “each of Seneca’s plays examines a different ethical problem and moral dilemma. The response of the characters to the situations in which they find themselves is individual, yet plausible.” O dilema destas personagens situa-se, em boa parte, no conflito entre *passio* e *ratio* (cf. Pratt 1983: 32). Observa-se este dilema em alguns diálogos entre *Nutrix* e *alumna* e em monólogos (como em *Med.* vv. 916-951, quando a protagonista recua, por instantes, no desígnio de matar os filhos). No ponto de vista de Campos (1973-1974: 66), “cada tragédia pode considerar-se uma longa dissertação sobre problemas de natureza moral (...), dissertação composta segundo a mais pura técnica dos *exempla*.” Denota-se, na produção poética de Sêneca, uma maior preocupação em demonstrar os efeitos nefastos das personagens excessivas que se tornam monstros do que propriamente em mostrar *proficientes*.

Para o efeito, o filósofo serve-se de personagens mitológicas como *paradeigmata*. Personagens como Atreu, Teseu, Pirro, Ulisses ou mesmo Lico, exemplos de figuras tipicamente tirânicas, são cruéis, incapazes de fazer uso da *clementia*, não ouvem os pedidos dos seus súbditos, ameaçam usar a força assim que sentem que não obedecem às exigências deles. Medeia representa todas as mães que, enlouquecidas e ímpias, matam os filhos com o propósito de castigar os cônjuges. Estas figuras dão testemunho da força inibidora dos *mala* que se arreigam na sede hegemónica, perspectiva que propomos desenvolver nas páginas seguintes e que formam a parte fundamental deste estudo.

¹⁸¹ Palavra composta por *ars* e *facio*, o artífice é, à letra, aquele que faz a arte, o ofício (de Vaan, s.u. *ars*).

¹⁸² Para Aristóteles a imitação era uma propriedade específica e comum / natural no ser humano — característica que o distingue dos outros animais. A apreensão e o conhecimento eram assimilados a partir das representações que os homens observavam, ou seja, das imagens (cf. *Poet.* 1448b 4 ss.; *de An.* 432a 7-9). Na perspectiva de Staley (2010: 15), “[t]he Stoics will inherit the essentials of Aristotle’s analysis of the role of imagery in psychology and thus share with him a sense of its value and importance.”

*Sectio altera: et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in
hominem furens*

1. *Formido*

Primum dispice an certa argumenta sint uenturi mali; plerumque enim suspicionibus laboramus, et inludit nobis illa quae conficere bellum solet fama, multo autem magis singulos conficit. Ita est, mi Lucili: cito accedimus opinioni; non coarguimus illa quae nos in metum adducunt nec excutimus, sed trepidamus et sic uertimus terga quemadmodum illi quos pulvis motus fuga pecorum exuit castris aut quos aliqua fabula sine auctore sparsa conterruit. [9] Nescio quomodo magis uana perturbant; uera enim modum suum habent: quidquid ex incerto uenit coniecturae et pauentis animi licentiae traditur. Nulli itaque tam perniciosi, tam irreuocabiles quam lymphatici metus sunt; ceteri enim sine ratione, hi sine mente sunt.

Séneca, *Ep.* 13. 8-9

Exemplifica-se neste passo que os falsos juízos perturbam a mente do ser humano. Os medos assolam os espíritos inquietos; acreditam com facilidade em opiniões de que algo mau irá acontecer no futuro. Este *affectus* toma posse da *ratio*, actua sobre ela impedindo o homem de observar ou analisar os factos que estão na origem do *metus*. Com a iteração do advérbio *tam* (a intensificar os adjectivos *perniciosus* e *irreuocabilis*) e com a preposição *sine*, o autor explicita que o *pauor* é um dos *uitia* mais funestos para o homem, uma vez que pode levá-lo à loucura. Os *uitia*, subordinados ao *metus*, são nocivos, como pretendemos exemplificar com base em personagens míticas, a começar pela família de Pélops, especificamente com os filhos Tiestes e Atreu, e respectivos descendentes (a conhecida maldição dos Atridas).

1.1. *Maledictio Atridarum*

1.1.1. *reflecte gressum, dum licet, teque eripe*¹⁸³

A figura de Tiestes age (na peça homónima de Séneca), principalmente, em função do medo. A causa principal deste *affectus* tem que ver com a expectativa de o irmão se vingar dele por Tiestes ter cometido acções nefandas contra Atreu: ter usurpado o trono e ter corrompido a mulher do irmão. Atreu descreve-o como *hostis* (v. 186), *inuisum caput* (v. 188), *ingenium uiri / indocile* (vv. 199-200) e *perfidus* (v. 235). A eventual consciência de Tiestes de ter sido responsável por várias desgraças (cf. vv. 220 ss.) poderá igualmente estar na origem do *affectus*.

Esta condição de Tiestes torna-se progressivamente evidente. No decorrer do acto terceiro¹⁸⁴, altura em que entra em cena, a personagem evidencia alguns traços que o

¹⁸³ *Thy.* v. 428.

aproximam do perfil de um *sapiens*, em particular quando discorre sobre o poder, como teremos oportunidade de analisar. Explica Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* acto terceiro, 404-545) que “Thyestes presents himself as a proponent of the simple life, reluctant to exchange the peace of obscurity for the anxieties of the power and deeply suspicious of Atreus’ intentions in the proposed reconciliation.”

Na verdade, quando volta ao solo pátrio (v. 404: *Optata patriae tecta*), observam-se nele emoções opostas. De um lado, entende-se o regresso à antiga morada paterna como *optata* e *miserisque summum ac maximum exulibus bonum* (v. 405), emoção posta em relevo pela assonância em nasal. Tomar como bens ou bem supremo o retorno à pátria mereceria críticas da parte dos estóicos, uma vez que, para um filósofo do Pórtico, o conceito de pátria não se limita a uma área restrita. De facto, cada homem é uma parcela da divindade, por isso, todo o mundo é a sua pátria¹⁸⁵. No que diz respeito ao participio do verbo *opto*, tem em si implícito um sentido de esperança, que, por sua vez, lhe provoca um certo estado de ansiedade¹⁸⁶ — duas *passiones* reprovadas pelos filósofos desta doutrina. Recorde-se o que diz Séneca numa das *Ad Lucilium epistulae morales* (5. 7-9):

apud Hecatonem nostrum inueni cupiditatum finem etiam ad timoris remedia proficere. ‘Desines’ inquit ‘timere, si sperare desieris.’ (...) ista quae tam dissimilia sunt pariter incedunt: spem metus sequitur. Nec miror ista sic ire: utrumque pendentis animi est, utrumque futuri expectatione solliciti. Maxima autem utriusque causa est quod non ad praesentia aptamur sed cogitationes in longiqua praemittimus; itaque prouidentia, maximum bonum condicionis humanae, in malum uersa est. (...) Multa bona nostra nobis nocent; timoris enim tormentum memoria reducit, prouidentia anticipat; nemo tantum praesentibus miser est.

As emoções de Tiestes são exemplo desta ideia exposta por Séneca. Na realidade, a expectativa de entrar em Argos e aí encontrar a felicidade, ser bem recebido pelo povo, muda instantaneamente ao perceber que será acolhido pelo irmão: *sed nempe et Atreus* (v. 412). Esta noção desenvolve outros juízos, divergentes da anterior esperança. Sobrevém agora o medo. Logo nestas primeiras imagens que se formulam no seu pensamento se compreende o estado emocional de Tiestes. Recorda Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* acto terceiro, 404-545): “Throughout this act Seneca surrounds Thyestes’ language with ironic second meanings,

¹⁸⁴ Sobre a problemática da divisão em actos, veja-se p. 38, n. 119. Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* acto terceiro) considera dois momentos neste acto: um que corresponde à entrada de Tiestes em cena e ao diálogo com Tântalo (vv. 404-490), e o segundo ao solilóquio de Atreu e ao diálogo com Tiestes (vv. 491-545). Em ambos, a acção está centrada nesta figura.

¹⁸⁵ cf. Séneca, *Ad Heluiam matrem de consolatione* 8. 5.

¹⁸⁶ cf. Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 404).

creating a masterful portrait of a man who literally does not know his own mind.” Esta ideia vai sendo explorada de forma gradual, como se pode ver dos vv. 412-420:

*sed nempe et Atreus. Repete siluestres fugas
saltusque densos potius et mixtam feris
similemque uitam; clarus hic regni nitor
fulgore non est quod oculos falso auferat;
cum quod datur spectabis, et dantem aspice.
modo inter illa, quae putant cuncti aspera,
fortis fui laetusque; nunc contra in metus
reuoluor: animus haeret ac retro cupit
corpus referre, moueo nolentem gradum.*

Como demonstrou Cícero (cf. *Tusc.* 3. 7. 14), aquele que tem confiança em si, não teme, uma vez que esse sentimento não é compatível com o medo. Já quem se deixa dominar por esta força negativa, acaba por se tornar escravo das emoções. Retome-se Tiestes: notamos que hesita perante a ideia de encontrar o irmão. Por isso, deseja regressar (cf. *repete*) aos locais por onde esteve. Entende que a convivência entre os animais ferozes (cf. v. 413: *feris*) é mais confortável (ou segura) do que viver em comum com Atreu. A assonância em nasal parece acentuar a perturbação que se dá no seu ânimo, denunciando um movimento lento. A antítese entre escuridão (cf. v. 413: *densos*) e luz¹⁸⁷ agudiza o contraste entre a alegria e a força anteriores — definidoras da época em que Tiestes estava exilado — e o medo actual por saber que vai enfrentar o irmão. A aliteração (v. 418: *fortis fui*) acentua essa oposição entre passado e presente, confirmada pelo advérbio temporal (*nunc*). A sensação que experimenta é a de *metus*: apercebe-se de que a sua alma é agitada por este *malum* (cf. *reuoluor*) e deste estado decorrem movimentos marcados pela dúvida. A mente, perturbada, imobiliza os membros (cf. *haeret*), o *corpus* parece ter força própria, Tiestes deseja voltar aos lugares de outrora e ao tempo passado. Esta vontade é reiterada pelo pleonasma *retro ... referre*. É, porém, frustrada: é contra a vontade que é incitado a prosseguir o caminho, noção demarcada pela assonância em nasais, que parece sugerir, ainda, a lentidão do movimento do andar (*moueo nolentem gradum*).

¹⁸⁷ Veja-se a hipotipose da claridade: *clarus ... nitor / fulgore*. Estas palavras ilustram o luxo e a grandeza que o poder ostenta (cf. *regni*) e denunciam o perigo que se esconde atrás da ambição de reinar. Na verdade, esta luz ofuscante pode cegar o homem (em termos simbólicos, tem o sentido de corromper a mente humana) — noção reiterada pelo adjectivo *falsus* a qualificar o *fulgor*. Além da luz, é sublinhado o tópico do olhar (cf. *oculos ... spectabis ... aspice*), sustentado em forma de *sententia*, a advertir para os perigos do poder e da *fortuna* — *res* instáveis para o ser humano. Esta ideia é desenvolvida numa das *Ad Lucilium epistulae Morales* (94. 74) que diz: *Tunc adpetita formidant et quae illos graues aliis reddit grauior ipsis felicitas incubat. Tunc laudant otium lene et sui iuris, odio est fulgor et fuga a rebus adhuc stantibus quaeritur*. A semelhança entre os dois passos é evidente: em ambos se manifesta o mesmo sentimento de repulsa pelo esplendor e há receio perante os caprichos da fortuna (cf. Tarrant 1998^R: *Comm. ad loc.* 414-415). Note-se que, tanto na tragédia como na carta citada, a palavra *fulgor* tem conotações negativas.

A alternância de pessoa das formas verbais — a primeira pessoa do singular dos vv. 407 (*cerno*) e 410 (*tuli*) dá depois lugar a formas da segunda pessoa do futuro imperfeito (v. 416: *spectabis*) e do imperativo presente (v. 412: *repete*; v. 416: *adspice*), para de novo se retomar a primeira pessoa do singular (v. 418: *fui*; v. 419: *reuoluor*; v. 420: *moueo*) — testemunha a violência dos impulsos que submetem a razão.

Os comentários das outras personagens são igualmente pertinentes para identificar as emoções do protagonista. Tântalo, o filho de Tiestes, estranha a morosidade do pai (vv. 421-422): *Pigro (quid hoc est?) genitor incessu stupet / uultumque uersat seque in incerto tenet*. Esta observação de Tântalo ecoa a que Séneca diz na *Ep.* 114. 3, a propósito dos *animi* que estão corrompidos (*uitiati*): *Non uides, si animus elanguit, trahi membra et pigre moueri pedes?* Da pergunta que Tântalo faz se entende a fraqueza de ânimo de Tiestes.

O verbo *stupeo* e o adjetivo *piger*, a qualificar o andar da personagem, fazem entender o espírito irresoluto de Tiestes, que o filho não compreende. A assonância em *u* (*stupet / uultumque uersat*) e as conjunções coordenadas reiteram esta ideia de prostração que atormenta o protagonista — sensação que ele próprio nota e recrimina. Na exposição do que sente, sugere-se todo o género de impulsos que crescem e lutam dentro dele. Vejamos o passo (vv. 423-428):

*Quid, anime, pendes, quidue consilium diu
tam facile torques? rebus incertissimis,
fratri atque regno, credis ac metuis mala
iam uicta, iam mansueta et aerumnas fugis
bene collocatas? esse iam miserum iuuat.
reflecte gressum, dum licet, teque eripe.*

As perguntas retóricas introduzidas por *quid* e em anáfora disjuntiva (*quid ... quidue*) bem como o uso de formas verbais na segunda pessoa do singular (e a apóstrofe com que interpela o *animus*) dão testemunho de que as emoções se digladiam no seu íntimo. Deparando com a necessidade de escolher entre dois caminhos, hesita. Reconhece ser bem evidente por qual deve optar — como se deduz do sintagma *tam facile*, do superlativo de superioridade de *incertus* a associar-se a *frater* e a *regnum* — e, por isso, exorta-se a recuar, uma vez que ainda há tempo — como se depreende dos imperativos (*reflecte ... eripe*)¹⁸⁸.

Nos vv. 425-427, a iteração do advérbio temporal (*iam ... iam*), a aliteração do *m*, o homeoptoto dos acusativos, o oximoro (*aerumnas ... bene collocatas*) e a assonância de

¹⁸⁸ Em *teque eripe*, Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 428) considera que está “reminiscent of Hector’s warning to Aeneas in Verg. *Aen* 2.289 ‘teque his’ ait ‘eripe flammis.’ The echo might imply the gravity of the danger that Thyestes is confronting.”

consoantes nasais acentuam a contradição que o divide: *metuis mala iam uicta / iam mansueta et aerumnas fugis / bene collocatas*. Na opinião de R. J. Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 424-427), a estrutura destes versos demonstra que

Thyestes' language becomes unusually pointed as he tries to argue himself into doing what he knows is right: each segment of the question *credis ... metuis ... fugis* contains a striking conjunction of noun and adjective (*res incertissimae-frater*; *mala-mansueta*; *aerumnas-bene collocatas*), and this elaborate structure is then "capped" with the paradox *esse iam miserum iuvat*.

Se observarmos com algum cuidado, verificamos que o protagonista é conciso quando se refere ao retorno à terra pátria, onde pressente que encontrará apenas *res* que se pautarão por serem *incertissimae*. Já em relação à escolha de retornar ao exílio, demora-se a notar as vantagens (em cerca de três versos), por forma a incentivar a sua alma a seguir esse caminho.

Tiestes apresenta aqui uma imagem que poderia sugerir alguma proximidade com a atitude do *sapiens* que apenas pretende *sequi naturam*. É, no entanto, ilusória esta aparência. Na verdade, não está em causa a *tranquillitas animi* propugnada pelos estóicos ou eventualmente a vontade de rejeitar o poder, evitando, assim, a corrupção que a ele surge frequentemente associado. Na *Epistula* 5. 4-5, nota Sêneca que o objectivo da sua escola é *nempe (...) secundum naturam uiuere*:

hoc contra naturam est, torquere corpus suum et faciles odisse munditias et squalorem adpetere et cibis non tantum uilibus uti sed taetris et horridis. Quemadmodum desiderare delicatas res luxuria est, ita usitatas et non magno parabiles fugere dementiae. Frugalitatem exigit philosophia, non poenam; potest autem esse non incompta frugalitas. Hic mihi modus placet: temperetur uita inter bonos mores et publicos; suspiciant omnes uitam nostram sed agnoscant.

Tiestes afasta-se deste equilíbrio professado por Sêneca: ele quer voltar para um lugar que partilhava não com homens humildes mas com animais selvagens, assemelhando o seu *modus uiuendi* ao dessas mesmas *ferae*; é o temor de enfrentar o irmão que o faz recuar. Conclui, por isso, com um paradoxo (v. 427): *esse iam miserum iuuat*. *Miser* é uma forma adjectival conotada com um sentido negativo (ao significado 'pobre' associa-se o de 'miserável', 'infeliz'¹⁸⁹).

¹⁸⁹ cf. de Vaan 2008 s.u. *miser*; OLD 2006^R s.u. *miser*.

As palavras de Tiestes revelam a sua instabilidade emocional¹⁹⁰: sabe qual das opções deve escolher, mas revela uma vontade débil e, por isso, afasta-se do ideal estóico. Os *affectus* relacionados com o *metus* tornam-se, por sua vez, mais evidentes, manifestados na falta de firmeza da personagem. Quando fala com Tântalo, atesta o desconhecimento das causas do *timor* que o oprime (vv. 434-439):

*Causam timoris ipse quam ignoro exigis.
nihil timendum uideo, sed timeo tamen.
placet ire, pigris membra sed genibus labant,
alioque quam quo nitor abductus feror.
sic concitatum remige et uelo ratem
aestus resistens remigi et uelo refert.*

A figura etimológica (cf. *timoris*, *timendum*, *timeo*) intensifica a ideia de receio que domina Tiestes e traduz, também, uma certa inquietação que experimenta por não saber o motivo que o leva a temer¹⁹¹ — sentimento sugerido pela assonância em nasal (denota lentidão), pela aliteração (*timeo tamen*), pelo uso de verbos do campo lexical da ignorância (*ignoro*; *nihil ... uideo*) e pela *correctio* (*nihil timendum uideo, sed timeo tamen*). Séneca desenha uma personagem débil, enferma, avivando esta imagem com o recurso ao homeoptoto (*pigris ... genibus*) e a palavras do campo lexical da hesitação (cf. *pigris*, *membra ... labant*).

O corpo reage contra o desejo de seguir um caminho que lhe agrada (*placet ire*) — associado a riquezas e ao poder —, por instigação do medo que o obriga a recuar (*abductus feror*). Esta oscilação faz ver uma mente fora de si. O símile náutico presentifica a imagem da força de impulsos contrários que se agitam no seu íntimo (cf. Tarrant: 1998^R, *Comm. ad loc.* 438-439). Esta representação é apoiada pelo *polyptoton* em estrutura paralelística (*sic concitatum remige et uelo ratem / aestus resistens remigi et uelo refert*), que amplifica a noção de um esforço físico que o desgasta, uma vez que é assolado pela dúvida. Séneca condena precisamente este género de acções, como se pode ver na *Ep.* 122. 19:

*Ideo, Lucili, tenenda nobis uia est quam natura praescrpsit, nec ab illa
declinandum: illam sequentibus omnia facilia, expedita sunt, contra illam
nitentibus non alia uita est quam contra aquam remigantibus.*

¹⁹⁰ Quando fala consigo mesmo (cf. vv. 404-420; vv. 423-428 — a primeira intervenção de Tiestes é num solilóquio e o próprio filho, Tântalo, comenta-o), ou quando dialoga com Tântalo (cf. vv. 434 ss.).

¹⁹¹ Aygon (2014: 25) torna explícito, a par de Marchetta, que “Thyeste ne veut pas dire toute la vérité sur la gravité du conflit qui l’a opposé à son frère, car, en ce cas, ses fils sauraient les dangers qui les menacent et choisiraient peut-être de s’enfuir. Le lecteur/spectateur le comprend en confrontant le monologue du père à la réponse qu’il donne ensuite à ses fils.”

O símile náutico sustenta o dever do homem em viver em conformidade com a natureza, única forma possível de viver bem. Todos os que se afastam deste princípio vêem o esforço frustrado, desviam-se da *ratio*, desencadeando *affectus* que os escravizam. Confirma-se, pelo passo citado, que Tiestes não segue a natureza. Tântalo dá mostras de se aperceber da perturbação de Tiestes, já que exorta o pai, por imperativos (cf. *euince, uide*), em posição inicial e final de verso, a vencer os *affectus*, uma vez que eles não lhe permitem que o espírito veja com discernimento (vv. 440-441): *Euince quidquid obstat et mentem impedit / reducemque quanta praemia expectent uide*. Na perspectiva desta personagem, só quando Tiestes dominar a perturbação que lhe obnubila a *mens* (é semanticamente significativo o uso das formas verbais *obstat* e *impedit*) é que poderá compreender o que o espera.

Tântalo¹⁹², porém, não segue o protótipo do conselheiro com que deparamos em várias tragédias de Séneca. O objectivo dele não é orientar as escolhas paternas para a *uirtus* (mesmo quando incita Tiestes a refrear a sua *mens*): na realidade, o que ele pretende é convencê-lo a continuar em direcção à pátria, despertando-lhe o interesse pelos *praemia* que lhe foram reservados, a *summa potestas* (v. 443).

Na economia da peça, Tântalo desempenha duas funções: permite a Tiestes reflectir sobre os seus *affectus* e estimula-o, indu-lo a fazer a opção errada e que o conduzirá à ruína¹⁹³. Na figura do filho espelha-se a ideia que os estóicos tinham de que os jovens são facilmente seduzidos por neles não estar ainda desenvolvida a faculdade intelectual¹⁹⁴. Na verdade, Tântalo defende o valor do poder absoluto enquanto forma de alcançar a felicidade. Não entende porque o recusa o pai (cf. v. 445). Em resposta, Tiestes alonga-se na apologia de uma vida pacífica¹⁹⁵ (vv. 446-470):

*Mihi crede, falsis magna nominibus placent,
frustra timentur dura. dum excelsus steti,
numquam pauere destiti atque ipsum mei*

¹⁹² Depreende-se que o discurso de Tântalo é marcado pela ironia trágica, como bem exemplificam os vv. 429-433, que transcrevemos: *Quae causa cogit, genitor, a patria gradum / referre uisa? cur bonis tantis sinum / subducis? ira frater abiecta redit / partemque regni reddit et lacerae domus / componit artus teque restituit tibi*. O leitor entende que nestas recompensas se oculta o verdadeiro designio de Atreu. A referência aos membros dilacerados, como metáfora para avivar a imagem de uma família dividida pelas dissensões, projecta já a ideia do crime que será executado: efectivamente os membros dos filhos serão restituídos ao pai, mas de forma ignominiosa.

¹⁹³ Tântalo cumpre o papel de força externa que impulsiona o protagonista.

¹⁹⁴ Recorde-se que Atreu sabia que se o irmão, endurecido pelo exílio, recusasse a proposta dele, os filhos tentariam persuadi-lo a aceitá-la (cf. vv. 299-304).

¹⁹⁵ Este aparente elogio à *tranquillitas animi*, que decorre de uma vida afastada do poder, tem paralelo com a segunda ode coral (vejam-se, em especial, os vv. 393-400).

*ferrum timere lateris. o quantum bonum est
 obstare nulli, capere securas dapes
 humi iacentem! scelera non inrant casas,
 tutusque mensa capitur angusta scyphus;
 uenenum in auro bibitur — expertus loquor:
 malam bonae praeferre fortunam licet.
 Non uertice alti montis impositam domum
 et imminentem ciuitas humilis tremit
 nec fulget altis splendidum tectis ebur
 somnosque non defendit excubitor meos;
 non classibus piscamur et retro mare
 iacta fugamus mole, nec uentrem improbum
 alimus tributo gentium; nullus mihi
 ultra Getas metatur et Parthos ager;
 non ture colimur nec meae excluso Ioue
 ornantur arae; nulla culminibus meis
 imposita nutat silua, nec fumant manu
 succensa multa stagna, nec somno dies
 Bacchoque nox iugenda peruigili datur:
 sed non timemur, tuta sine telo est domus
 rebusque paruis magna praestatur quies —
 immane regnum est posse sine regno pati.¹⁹⁶*

Tiestes evoca duas vezes o conhecimento que adquiriu pela experiência: *Mihi crede* (v. 446) e *expertus loquor* (v. 453). Ambos os sintagmas surgem em posições estratégicas no verso (o primeiro inicia a fala de Tiestes e o outro está em final de verso), o que possibilita reforçar os argumentos que refutam os benefícios do poder (vv. 446-449 e v. 453) e elogiar a *securitas* associada à pobreza (vv. 450-451: *capere securas dapes / humi iacentem*). Tiestes alerta, por isso, Tântalo para os perigos que a tirania oculta. Os homeoptotos fazem sobressair *magna* (*falsis magna nominibus*) e o verbo *timeo* (*frustra timentur dura*), e formulam os dois tópicos que Tiestes pretende desenvolver: o primeiro diz respeito à grandeza que arrasta consigo a falsidade; o segundo, à vida despojada de riquezas (subentende-se a pobreza decorrente ou não do exílio) que não deve ser temida.

Em relação ao primeiro tema, a personagem socorre-se de palavras do campo lexical do medo (*paueo, timeo*) para enunciar o género de *affectus* que sentiu na época em que tinha poder. Na defesa do segundo tópico, o recurso repetido a estruturas morfossintáticas negativas realça a ausência, entre os que pouco ou nada têm, dos males que atingem os que têm posses e influência (*obstare nulli; scelera non inrant casas*).

O quiasmo (*tutusque mensa capitur angusta scyphus*) intensifica esta noção de *securitas*. Reitera-se, assim, a opinião de que a segurança reside numa vida simples e

¹⁹⁶ Note-se que este discurso de Tiestes desenvolve alguns dos tópicos abordados por Atreu no diálogo com o *Satelles* (cf. vv. 204-218), o que demonstra que, nas tragédias de Séneca, os temas se entrecruzam no decorrer do enredo possibilitando criar unidade de acção.

tranquila. A oposição entre os alimentos que se tomam em cabanas, livres de cuidados, e o veneno que os inimigos colocam nas bebidas dos que têm a *potestas* serve de argumento para concluir uma parte do raciocínio de Tiestes: *malam bonae praeferre fortunam licet*. A antítese reforça a noção de liberdade de escolha que parece entusiasmar a personagem (prefere a *mala fortuna*) e permite uma nova ordem de argumentos. Pela negativa acumula todo o género de vícios dos quais se aparta e todos os erros que não comete em prejuízo dos outros (como por exemplo, *non ... humilis tremit; sed non timemur*). Com esta enumeração, a personagem mostra-se mais preocupada em identificar as suas privações do que em confirmar os benefícios que obtém com uma vida simples. Como explica Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 46-470):

the negative and positive sides of the picture are grossly unbalanced, and there is also a clear difference in style between them: what Thyestes says about the advantages of poverty, both at 449-52 and 468-69, sounds vague and pallid when compared to the vivid detail he lavishes on the life of luxury.

De facto, ainda que tenda a negar o *regnum*¹⁹⁷, pressente-se dos versos supracitados que Tiestes não está totalmente liberto do desejo de governar, ideia que vai tornar-se mais evidente no decorrer do acto terceiro e no acto quinto. A personagem dá a entender que, afinal, ele temia suportar *ad aeternum* os infortúnios, decorrentes do exílio¹⁹⁸, que deixaram marcas bem visíveis no seu aspecto físico (notadas por Atreu, cf. vv. 505-507). A par disto, a sempre constante e premente ideia de medo de enfrentar a fúria de Atreu. Quando Tântalo lhe lembra que é Atreu quem lhe pede que governe, a resposta de Tiestes é (v. 473): *Rogat? timendum est. errat hic aliquis dolus*. A perifrástica passiva faz sobressair a noção de obrigatoriedade: o pedido do irmão deve ser temido não só por reconhecer nele um ânimo que tende para a ira, mas porque, no seu íntimo, Tiestes admite ter sido o primeiro a cometer

¹⁹⁷ Como se pode observar, por exemplo, no diálogo entre Tântalo e Tiestes (vv. 440-444): [Tantalus] *Euince quidquid obstat et mentem impedit / reducemque quanta praemia expectent uide. / pater, potes regnare*. [Thyestes] *Cum possim mori. / [Tantalus] Summa est potestas* [Thyestes] *Nulla, si cupias nihil. / [Tantalus] Gnatis relinques*. [Thyestes] *Non capit regnum duos*. No ponto de vista de Littlewood (2004: 22), “Thyestes, speaking Stoically, recognizes the false lustre of royal power, contrasts it unfavourably with the true power of self-sufficiency, but then fails to follow his own warning and enters the palace.” Como se pode ver na parte final deste acto terceiro, numa altura em que fala com Atreu, Tiestes tenta ainda resistir à proposta sedutora do irmão, de partilhar o poder. Julga-se constrangido, obrigado por Atreu a ficar com uma parte do *regnum* paterno (vv. 542-543): *Accipio: regni nomen impositi feram, / sed iura et arma seruiant mecum tibi*. Diríamos que, numa perspectiva estóica, Tiestes formula aqui um falso juízo. Ele poderia sempre recusar, se orientasse a sua vontade nesse sentido.

¹⁹⁸ O que vem confirmar a suspeita de Atreu. Ao contrário da opinião do escudeiro, que considerou a possibilidade de o exílio se tornar tolerável com o tempo (cf. v. 305), o *rex* responde-lhe (vv. 306-307): *Erras: malorum sensus accrescit die. leue est miseriae ferre, perferre est graue*.

um crime¹⁹⁹. Por isso nega que em Atreu haja alguma *uirtus* que não tenha sido rejeitada²⁰⁰. Por isso, também, repete a forma do gerúndio do verbo *timeo* (vv. 485-486): *Pro me nihil iam metuo: uos facitis mihi / Atrea timendum*.

Se observarmos atentamente os solilóquios e os diálogos entre pai e filho (no acto terceiro), reparamos na abundância de vocábulos do campo lexical dos *affectus*, com relevo para o *metus* e as suas subdivisões: veja-se o substantivo *metus* (v. 418) e as formas verbais de *metuo* (v. 425: *metuis*, v. 485: *metuo*). Traduzem o receio ou o temor os substantivos *timor* (v. 434: *timoris*, v. 483: *timori*) e as formas do verbo *timeo* (v. 435: *timendum*, *timeo*; v. 447: *timentur*; v. 449: *timere*; v. 468: *timemur*; v. 473: *timendum [est]*; v. 482: *timendum*; v. 486: *times*). Verificamos, ainda, a existência de formas verbais e nominais que tornam evidente a hesitação de Tiestes: *haeret* (v. 419); *stupet* (v. 421); *pigro ... incessu* (v. 421); *in incerto* (v. 422). Merece igualmente referência a perturbação que o *pauor* incute na alma (cf. v. 448: *pauere*). Todos estes *affectus* provocados na sede hegemónica de Tiestes confirmam que o espírito dele está, na verdade, afectado. Por isso, tem uma manifesta dificuldade em escolher.

Torna-se passivo, não se decide e acaba por assumir que não é capaz de ser ele a conduzir os filhos para Argos, limita-se, antes, a segui-los, a acatar a vontade deles, como deixa bem claro nos vv. 488-489: *unum genitor hoc testor tamen: / ego uos sequor, non duco*²⁰¹. Na *Ep.* 95. 46, Séneca critica precisamente este género de espíritos que são assolados

¹⁹⁹ Encontramos esta informação nos vv. 512-521: *Diluere possem cuncta, nisi talis fores. / sed fateor, Atreu, fateor, admisi omnia / quae credidisti. pessimam causam meam / hodierna pietas fecit. est prorsus nocens / quicumque uisus tam bono fratri est nocens. / lacrimis agendum est: supplicem primus uidet; / hae te precantur pedibus intactae manus: / ponatur omnis ira et ex animo tumor / erasus abeat. obsides fidei accipe / hos innocentes, frater*. Este passo mostra um certo sentimento de culpa em Tiestes. Depois de ter alertado o filho para os perigos de *falsis magna nominibus* (v. 446) e para a impossibilidade de Atreu ter mudado de sentimentos como o amor por ele ou o cumprimento de deveres como a *pietas* (cf. os *adynata* enumerados nos vv. 476-482), não entende a ironia no discurso de Atreu (cf. vv. 507-511), nem a dolosa *pietas* do irmão. Confessa-se responsável por todos os crimes. A repetição do verbo *fateor* e do adjetivo *nocens* acresce o sentimento de culpa que sente diante do irmão. Pelo reconhecimento do *nefas*, humilha-se. A aliteração *precantur pedibus* reforça a atitude do suplicante que se confessa vencido. Deparamos de novo com a ironia trágica: Tiestes acha que com lágrimas e súplicas aplacará tudo o que diga respeito à ira fraterna (cf. *omnis ira*) e eliminará a soberba do irmão (cf. *ex animo tumor / erasus*). Como prova do seu arrependimento oferece os filhos, como penhor da sua palavra (*fides*). Tiestes oferece ao irmão tudo o que este precisa para concretizar a sua vingança. Fá-lo de forma inconsciente.

²⁰⁰ Em relação à expectativa de Tântalo de que Atreu possa ter-se transformado e de ter voltado a sentir o que se espera de um irmão (*pietas* e um *iustus ... amor*), o decorrer da acção virá negar repetidamente o seu fundamento (cf. v. 216; v. 217; v. 248; v. 249; v. 474; v. 510; v. 515; v. 549; v. 559; v. 717). No acto segundo, Atreu recusa de forma violenta a *pietas* (cf. v. 217; v. 249). A ausência deste dever com a família, com o estado e com os deuses amplifica a crueldade em Atreu. A última referência à *pietas* tem um sentido irónico, que acentua o sacrilégio, quando o mensageiro descreve o *nefas* do tirano (v. 717): *Primus locus (ne desse pietatem putes) / auo dicatur: Tantalus prima hostia est*.

²⁰¹ Esta ausência de vontade tem novamente semelhanças com o Espectro de Tântalo. Como observa Littlewood (2004: 131), Tântalo é, por assim dizer, “an appropriate inspiration for the crime of his descendants: Atreus performs the same crime and Thyestes, who cannot restrain his appetites even though he realizes that they cannot be satisfied, is characterized by the same failure of will as Tantalus.”

continuamente por dúvidas: *Vita sine proposito uaga est; quod si utique proponendum est, incipiunt necessaria esse decreta.*

Demonstra o estóico que se torna uma tarefa de extrema dificuldade para estas pessoas conseguirem tomar uma decisão por si próprias. Facilmente obedecem aos conselhos dos outros. São estes que as levam, de alguma forma, a sair do estado de inércia²⁰², estimulando-lhes os movimentos e as decisões. Por isso, na mesma carta, o filósofo alerta: *Illud, ut puto, concedes, nihil esse turpius dubio et incerto ac timide pedem referente. Hoc in omnibus rebus accidet nobis nisi eximuntur quae reprendunt animos et detinent et ire conarique totos uetant.* São precisamente estas dúvidas e hesitações que mostram em Tiestes “fatal weakness of will”, como identificou Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* acto terceiro, 404-545). No acto quinto, sob um estado inebriado — Atreu nota que Tiestes está *amens* (v. 919, em litotes: *nec satis menti imperat*) motivado pela ingestão de vinho *mixtus suorum sanguinis* (v. 917) — observa-se em Tiestes a confluência de *affectus*. Agora que está só tem a possibilidade de observar a sua própria consciência, de analisar o que o transtorna. Vejamos os vv. 920-925:

*Pectora longis hebetata malis,
iam sollicitas ponite curas.
fugiat maeror fugiatque pavor,
fugiat trepidi comes exilii
tristis egestas rebusque grauis
pudor afflictis*

Dirige-se em tom de exortação (vejam-se o imperativo de *pono* e o conjuntivo exortativo, em iteração, *fugiat ... fugiatque ... fugiat*) ao seu próprio ânimo enfraquecido (*pectora hebetata*) pelas perturbações, convida-o a deixar de parte os receios, identificando em si próprio dois *uitia* principais: *maeror* e *pavor*. Do sentimento de pavor decorre a agitação do ânimo: a hipálage *trepidum exilium* reitera a noção de movimentos agitados causados pelo exílio e que, em vez de lhe fortalecer o ânimo, lhe provoca a falsa opinião de tristeza por viver na pobreza²⁰³. A insistência em imperativos²⁰⁴ e nos referidos conjuntivos exortativos faz entender um desejo de expulsar do *animus* estes *peccata* que resultam da opinião de que algo mau acontece (ou irá acontecer, mas ele não sabe ainda identificar). Esta intenção não

²⁰² Define-se inércia por “[t]he property of matter that causes it to resist any change in its motion. Thus, a body at rest remains at rest unless it is acted upon by an external force” (Isaacs, s.u. ‘inertia’).

²⁰³ cf. cap. *Aegritudo*, em *Tristis egestas*.

²⁰⁴ v. 921: *ponite*, v. 934: *pelle*, v. 935: *dimitte*, v. 937: *mitte*.

tem que ver com o reconhecimento de que está sob domínio de *mala* e que deve excisá-los. Trata-se, antes, de querer tirar proveito dos prazeres que uma vida opulenta oferece.

Não o consegue, no entanto. Como explica Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 920-969), “drink has also released unspoken anxieties, and Thyestes is seized by an impalpable yet terrible fear that reduces his song of celebration to uncontrollable howls of grief.” As perguntas retóricas introduzidas pelo pronome interrogativo (v. 942, v. 943: *quid*; v. 945: *quis*) obrigam a personagem a questionar-se sobre as novas manifestações dos *peccata* que percebe pelos sentidos. A repetição da forma verbal *prohibet*, na terceira pessoa, confirma que, dentro do seu ânimo, surge um *dolor* ainda desconhecido (cf. v. 944). Este desespero da personagem, que pressente algo terrível, é ainda evidente no uso de formas verbais da segunda pessoa do singular (Tiestes fala com a sua alma, como se ambos estivessem separados: v. 942, *reuocas ... uetas*; v. 943, *iubes*). Novamente surgem manifestações de *affectus*, ora de *metus* ora de *dolor* (cf. vv. 949-958). Tiestes compreende que a *mens* pressente algo (vv. 957-958): *Mittit luctus signa futuri / mens ante sui praesaga mali*. No que diz respeito a este último verso, dele se desprende a imagem de um estado de *dementia* que é progressivamente notória.

O adjectivo *demens* (que por si só revela estar privado de razão), o uso de formas verbais na segunda pessoa do singular, assim como a dupla apóstrofe a si mesmo e as sucessivas perguntas confirmam o transtorno de Tiestes (vv. 961-962): *quos tibi luctus quosue tumultus / fingis, demens?*; vv. 968-969, *dolor an metus est? An habet lacrimas / magna uoluptas?* O símile da tempestade (cf. vv. 959-960) atesta a força e a violência que se fazem sentir na sede hegemónica da personagem (v. 961, v. 966): o *luctus*, o *tumultus*, o *terror*. A dúvida, a angústia por desconhecer a causa para tantas emoções é visível na repetição da palavra *causa* (v. 964, v. 967) e na conclusão, em jeito de *sententia* (*uel sine causa uel sero times*).

Segundo Torre (2014: 504), este é o único momento em que Tiestes pode olhar para si próprio, para a sua alma. Esta monódia em anapestos mostra, continua a autora, “a duet between the conscious voice, trying in vain to repress the sadness and fear he feels, and the subconscious voice (Traina 2003: 191 f.), which derives its clearer vision through pain and angst, thereby almost reaching the ἀναγνωρισμός”.

Tudo concorre para aumentar o desespero de Tiestes por sentir que há algo que está prestes a ser revelado. Os indícios tornam-se mais evidentes na presença do irmão. No momento em que Atreu o convida a aceitar uma taça de vinho, o organismo reage. A pergunta (*sed*) *quid hoc?* (v. 985, v. 992) permite-lhe descrever a resposta do seu organismo

ao convite do irmão: as mãos recusam-se a obedecer-lhe no momento em que pretende fazer uma libação aos deuses (cf. vv. 985-986). Verifica que o ambiente começa a tornar-se pesado e escuro. Toda a natureza reage aterrorizada com o *nefas* e antecipa a revelação do crime de Atreu (vv. 989-995):

*et ipsa trepido mensa subsiluit solo.
uix lucet ignis; ipse quin aether grauis
inter diem noctemque desertus stupet.
quid hoc? magis magisque concussi labant
conuexa caeli; spissior densis coit
caligo tenebris noxque se in noctem abdidit:
fugit omne sidus.*

As manifestações da natureza começam de dentro para fora (do *trepidus solus* ao *aether grauis*), metonímia do estado de Tiestes: a ordem natural das coisas é subvertida progressivamente, até resultar na escuridão total, o dia confunde-se com a noite (a antítese reforça a ideia do comum sentimento, partilhado por homem e natureza, de aterrado *stupor*, traduzida pelo verbo *stupeo*). A repetição do advérbio *magis* amplifica a hipotipose das trevas: a escuridão vai-se adensando gradualmente, como se percebe do comparativo de superioridade do adjectivo *spissus* a qualificar *caligo*, das *densae tenebrae* que cobrem este nevoeiro (tornando-o ainda mais pesado). O poliptoto (*nox, noctem*) dá a ideia de que a natureza se prepara para a conflagração final. Este ambiente denso e escuro torna propícia a revelação da verdade²⁰⁵. Esta provoca necessariamente uma funda perturbação na sede hegemónica do protagonista, Tiestes.

A par do *dolor* que o comprime — que será estudado no capítulo seguinte — vem igualmente a necessidade de castigar a acção nefasta do irmão, que Séneca desenvolve no *Agamemnon*²⁰⁶. Antes de nos focarmos nesta tragédia — cuja acção decorre em Micenas, quando Agamémnon regressa a casa, depois de vencer a guerra contra os troianos — e observarmos as consequências do *metus* na acção das personagens, optámos por nos centrarmos, primeiro, nas *Troades*, respeitando assim a narrativa mitológica. *Troades* conta com várias personagens: de um lado, o povo troiano, as cativas, do outro, os generais gregos e Helena. Séneca demonstra que, à semelhança dos vencidos, também os vencedores são arrastados pelo *metus*.

²⁰⁵ A propósito do tremor que sente no interior do corpo, em clara manifestação de luto, veja-se cap. *Aegritudo*, em *Tristis egestas*.

²⁰⁶ É conhecida a dificuldade que os críticos têm em datar de forma exacta a produção trágica de Séneca. Parece unânime o juízo de que o *Thyestes* foi uma das últimas *fabulae* (c. 62 d.C.). Para um estudo sobre esta questão veja-se, por exemplo, Harrison (2014: 593), Ferreira (2008: 49-54) e Fitch (1981).

1.1.2. *miserrimum est timere, cum speres nihil*²⁰⁷

Esta *sententia* é proferida por Andrômaca, figura que melhor representa este *affectus* nas *Troades*. Privada de tudo — pai, irmãos, Heitor — é afligida pela expectativa de perder igualmente Astíanax, por quem decide permanecer viva. Segundo os preceitos estóicos, uma vez que o filho ainda precisa dela, Andrômaca deve preservar a sua existência, agindo de acordo com a natureza (cf., por exemplo, *Ep.* 78. 2²⁰⁸). O que vemos nela é, porém, diferente. Julga-se forçada a habitar entre o mundo dos vivos, ideia que transmite nos vv. 418 a 423:

*Iam erepta Danais coniugem sequerer meum,
nisi hic teneret. hic meos animos domat
morique prohibet. cogit hic aliquod deos
adhuc rogare, tempus aerumnae addidit.
hic mihi malorum maximum fructum abstulit,
nihil timere.*

Enquanto tem o filho, acredita que é constrangida a determinadas acções. Amplificadas pela reiteração do pronome demonstrativo *hic* — para identificar Astíanax, o que dá a entender que ele estaria relativamente próximo dela —, são significativas do que a presença do filho consegue da mãe as formas verbais *domat* (o seu ímpeto), *prohibet* (o desejo de seguir Heitor), *cogit* (a ter que invocar a divindade). Em última instância, a segurança de Astíanax implica na figura materna uma vivência insegura, com receio de que algum mal sobrevenha. Na insistência de sons nasais (em aliteração, *mihi malorum maximum*; e homeoptoto, *malorum maximum fructum*) se plasma a inquietação da personagem.

Esta fala dá lugar a um diálogo entre Andrômaca e o ancião. Desvenda-se o motivo que a perturba, introduzida pela pergunta do *senex* (v. 426): *Quis te repens commouit afflictam metus?* O adjetivo *repens*, que se antepõe a *metus*, atesta que é um sentimento recente, súbito. Numa forte aliteração (v. 427: *maius ex magno malum*) percebe-se a dificuldade da figura feminina em manter-se impassível perante as vicissitudes enviadas pelo

²⁰⁷ *Troades* v. 425.

²⁰⁸ Séneca toma-se como exemplo para demonstrar que, em determinadas circunstâncias, revela coragem todo aquele que opta por viver: *Saepe impetum cepi abrumpendae uitae: patris me indulgentissimi senectus retinuit. Cogitavi enim non quam fortiter ego mori possem, sed quam ille fortiter desiderare non posset. Itaque imperavi mihi ut uiuerem; aliquando enim et uiuere fortiter facere est.* Esta decisão do filósofo contrasta com a de Andrômaca que, apesar de ter escolhido viver, não suporta a sua existência.

fatum. Andrômaca distancia-se daquilo que os estóicos identificam por bem moral, como se pode concluir da *Ep.* 66. 17:

Honestum omne securum est, tranquillum est: si recusat aliquid, si conplorat, si malum iudicat, perturbationem recepit et in magna discordia uolutatur; hinc enim species recti uocat, illinc suspicio mali retrahit. Itaque qui honeste aliquid facturus est, quidquid opponitur, id etiam si incommodum putat, malum non putet, uelit, libens faciat. Omne honestum iniussum incoactumque est, sincerum et nulli malo mixtum.

Vemos, por oposição ao que Sêneca define nesta carta²⁰⁹, a dificuldade de Andrômaca em aceitar os obstáculos da *fortuna*. Assente em erros de avaliação — acredita que deve arrastar a sua existência pelo filho (vv. 418-425); tem receio da própria morte (vv. 434-435: *turbat atque agitat Phrygas / communis iste terror*); teme pela segurança de Astíanax, em quem confia a vingança futura pela destruição de Tróia (vv. 461-474); não modera a *aegritudo* pela morte de Heitor (vv. 412-417) —, Andrômaca é escrava das próprias emoções. A personagem feminina exemplifica o que Sêneca critica nas epístolas, a propósito dos que não sabem viver. Veja-se, por exemplo, a *Ep.* 4. 5: *multi sic complectuntur et tenent quomodo qui aqua torrente rapiuntur spinas et aspera. Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur et uiuere nolunt, mori nesciunt*. O arrastar da existência, as indecisões, as esperanças que impulsionam novos medos, os quais lhe vão adensar o *dolor*, todas estas oscilações dão provas do ímpeto das *passiones*. Tal como Andrômaca, o *stultus* não consegue frear estas forças nem encontra sequer um modo de apaziguar o ânimo.

Na verdade, os *affectus* que fazem parte do *metus* têm como *causa proxima* a visão do espectro²¹⁰ do marido que lhe suscita pavor, como se pode observar, nos vv. 457-458: *Mihi*

²⁰⁹ Ainda a propósito desta carta (66. 18-20), Sêneca faz ver que o *sapiens* é capaz de aguentar qualquer género de tortura: *Quid miraris si ego paria bona dico <alterius in conuiuio iacentis,> alterius inter tormenta fortissime stantis, cum quod incredibilius est dicat Epicurus, dulce esse torreris? [19] Sed hoc respondeo, plurimum interesse inter gaudium et dolorem; si quaeratur electio, alterum petam, alterum uitabo: illud secundum naturam est, hoc contra. Quamdiu sic aestimantur, magno inter se dissident spatio: cum ad uirtutem uentum est, utraque par est, et quae per laeta procedit et quae per tristia. [20] Nullum habet momentum uexatio et dolor et quidquid aliud incommodi est; uirtute enim obruitur. Quemadmodum minuta lumina claritas solis obscurat, sic dolores, molestias, iniurias uirtus magnitudine sua elidit atque opprimit; et quocumque adfulsit, ibi quidquid sine illa apparet extinguitur, nec magis ullam portionem habent incommoda, cum in uirtutem inciderunt, quam in mari nimbus*. O exemplo de Epicuro permite tornar claro que todo aquele que segue a virtude consegue suportar qualquer adversidade com serenidade de espírito. Sêneca demonstra que o *sapiens* experimenta igualmente emoções relacionadas com a alegria ou com a dor. Em casos em que ele possa optar, escolhe sempre evitar acontecimentos que provoquem algum sofrimento mas, em qualquer momento, procederá sempre de acordo com a razão. O que vemos em Andrômaca e em qualquer uma das personagens das *Troades* é precisamente o inverso.

²¹⁰ A aparição de Aquiles e de Heitor justifica-se, talvez, nas palavras de Andrômaca, por ter sido quebrada a barreira entre os dois mundos (vv. 430-432: *Stygis profundae claustra et obscuri specus / laxantur et, ne desit euersis metus, / hostes ab imo conditi Dite exeunt* —).

gelidus horror ac tremor somnum excutit / oculosque nunc huc pauida. Nos substantivos *horror* e *tremor*; no adjetivo *gelidus*, Andrómaca testemunha que o horror provoca uma sensação de frio que percorre o organismo, fá-la tremer e arranca-a do sono. No adjetivo *pauida* comprova-se o domínio do medo que abala a sede hegemónica. Não apenas o surgimento da sombra de Heitor lhe provoca estas emoções, igualmente o pedido que lhe faz, de esconder o filho de ambos, lhe instiga fortes sensações associadas ao *metus*.

A hesitação é característica destes estados passionais (vv. 476-477): *Heu me, quis locus fidus meo / erit timori quaque te sede occulam?* A interrogativa disjuntiva e o poliptoto (do pronome interrogativo) confirmam a incapacidade da personagem em decidir. Já a escolha de palavras semanticamente aparentadas — para designar local (*locus* e *sedes*, a que se junta o poliptoto intensificativo de *locus*, vv. 476 e 482) — tem a finalidade de sugerir possibilidades de esconderijos, mas acentua o facto de não haver (já) nenhum capaz de ser irrefutavelmente seguro. Ao deparar com a cidade praticamente destruída, resta-lhe a *moles*, onde está sepultado Heitor (v. 483).

De um ponto de vista simbólico, esta escolha pode ter implicações. Há uma subversão da ordem natural quando Andrómaca instiga Astíanax a entrar no monumento onde está o túmulo de Heitor, lugar que é exclusivo dos mortos²¹¹. Andrómaca pressente um mal futuro, como se pode ler nos vv. 486 a 488: *optume credam patri. / sudor per artus frigidus totos cadit; / omen tremesco misera feralis loci*. Compreende-se que este esconderijo provoca manifestações físicas de terror que a paralisam. Repare-se no adjetivo *frigidus* que especifica a natureza do *sudor*, enquanto o adjetivo *totos* amplifica a noção de que o suor gélido escorre por todos os membros. A representação do medo a percorrer o corpo é intensificada pela estrutura paralelística (nos substantivos no nominativo e acusativo, seguidos de adjetivos nos mesmos casos). A forma incoativa do verbo *tremo* (*tremesco*) torna visível a agitação do corpo originada pela expectativa de que alguma desgraça está prestes a acontecer.

Identifica-se o excesso da personagem pela forma como as *passiones* se exteriorizam e pelas palavras que escolhe. Nota-se que é firme quando persuade o filho a entrar no túmulo

²¹¹ A propósito de Astíanax, Fantham (1982: 87) nota que “[t]he living child walks in the shadow of death. He is defined only by his relationship to the dead. Introduced by Calchas as *Priami nepos Hectoreus* (369) to Ulysses he is *futurus Hector*; even to his mother he is a continuation of the dead; he has Hector’s likeness (468f.) and is marked as his successor. Andromache’s devotion to Hector is the dominant element in her character, in Seneca as in Homer (cf. *Il.* 6429-30) and Euripides (*Tro.* 673f.). By figures of thought and wordplay Seneca continually reinforces the role of Hector and his identification with his son; thus Ulysses justifies the execution with the claim (533-35): *augur haec Calchas canit/et si taceret augur haec Calchas, tamen/dicebat Hector. Hector’s achievements speak aloud the threat his son offers to Greece.*”

paterno. Observem-se os vv. 509-512a: *sanctas parentis conditi sedes age / aude subire. fata si miseros iuuant, / habes salutem; fata si uitam negant, / habes sepulcrum*. Na forma do imperativo de *audeo* insinua-se a *hybris* da personagem: viola as barreiras criadas para separar os vivos dos mortos. Em duas orações condicionais, em estrutura paralelística, Andrômaca dá a entender que a escolha dela tem implicada uma alternativa: ou ele é salvo ou tem no mausoléu a própria sepultura. Da repetição da palavra *fata* infere-se que as opções estão na dependência do destino. Veremos, contudo, que nenhuma das hipóteses colocadas se realiza.

De uma parte, o *metus* pela segurança do filho²¹², de outra, testemunha-se um certo ressentimento por ninguém proteger Astíanax, o futuro vingador (estado afectivo espalhado em perguntas retóricas, cf. vv. 497-500a). Uma vez escondido o filho no mausoléu, a fala da mulher é descomedida (vv. 519-521): *Dehisce tellus, tuque coniunx ultimo / specu reuulsam scinde tellurem et Stygis / sinu profundo conde depositum meum*. As formas de imperativo (dos verbos *dehisco*, *scindo* e *condo*), em sintonia com as figuras retóricas (aliteração e o poliptoto de *tellus*), fazem ver o desespero de Andrômaca: por um lado, deseja ocultar o filho, por outro, teme não ter êxito. Esta coexistência de emoções fortes tornam-na insana. Não podemos deixar de reparar na ironia trágica do passo, uma vez que no mesmo dia Astíanax descera às moradas inferiores²¹³.

Compreende-se dos movimentos da mulher de Heitor que ela se sente abalada pela adversidade da fortuna. Nada do que solicita lhe é concedido. O túmulo de Heitor, espaço a que ela recorre para pedir auxílio (vv. 500-502), não pode salvaguardar a vida de Astíanax. Ao escondê-lo, ao obrigá-lo a abandonar o orgulho, característica que o aproxima de Heitor (vv. 505-506: *spiritus magnos fuga / animosque ueteres; sume quos casus dedit*), para, na opinião dela, ceder ao que o destino lhe reserva, vemos que Andrômaca pensa de forma incorrecta.

Repare-se no verso 508, quando diz: *cedendum est malis*. Andrômaca recupera uma vez mais a ideia de necessidade de aceitar a sorte. Ao socorrer-se de uma perifrística passiva, amplifica essa obrigação. Numa análise mais atenta damos-nos conta dos falsos juízos que a personagem formula. Ao relacionar estes *mala* com o que a própria fortuna lhe envia, Andrômaca mostra que não só não os suporta, como, na realidade, tenta usar todos os

²¹² No caso do medo de Andrômaca, explica Stroh (2014: 441), “[i]n close correspondence with the doctrine of Stoic psychology, this fear is nourished by the hope with which it is linked (*spes*: 462)”.

²¹³ Vemos que, nas *Troades*, há duas posições que se repercutem no decorrer da acção, em planos cruzados: os que acreditam na vida além da morte (são exemplo, no acto e ode coral primeiros, Hécuba e o Coro; no acto terceiro, Andrômaca e Astíanax) e os que defendem a teoria nihilista (ilustram a ode coral segunda e Políxena, no acto quarto). cf. cap. *Omnis ars naturae imitatio est*, em *chorus*.

recursos para afastar Astíanax do seu *fatum*. Na verdade, ela apenas o adia por algum tempo, o que vai resultar no recrudescer do *dolor*. Nota-se, por isso, que ela não aceita nem sequer obedece ao que o destino lhe reservou. A propósito do modo como deve o homem reagir ao *fatum*, lembre-se a *Ep.* 91. 15-16:

Itaque formetur animus ad intellectum patientiamque sortis suae et sciat nihil inausum esse fortunae, aduersus imperia illam idem habere iuris quod aduersus imperantis, aduersus urbes idem posse quod aduersus homines. Nihil horum indignandum est: in eum intrauimus mundum in quo his legibus uiuitur. Placet: pare. Non placet: quacumque uis exi. Indignare si quid in te iniqui proprie constitutum est; sed si haec summos imosque necessitas alligat, in gratiam cum fato reuertere, a quo omnia resoluuntur. [16] (...) Ad omnia patienda pares sumus; nemo altero fragilior est, nemo in crastinum sui certior.

Sêneca deixa explícito, neste passo, que todo aquele que segue os preceitos estoicos acolhe o que a natureza lhe reserva. Está consciente da volubilidade da fortuna e aceita-a, pois sabe que nada pode fazer para a contrariar. Observando Andrômaca, compreendemos, pelo passo citado, que a atitude que ela toma a afasta, de forma efectiva, deste princípio. Nos vv. 474-475a, ela insinua que o seu destino não é propício. Citamos os vv.: *sed mei fati memor / tam magna timeo uota — quod captis sat est, / uiuamus*. A adversativa obriga Andrômaca a mitigar os votos que faz a propósito do futuro de Astíanax. Não só os reconhece como pouco modestos (atente-se no advérbio *tam* a intensificar o adjectivo *magna*, qualificativo de *uota*), como implicam nela uma sensação de receio.

Na expressão *sat est*, observa-se que a personagem muda de opinião, é mais contida nos seus desejos. Limita-se a julgar como suficiente permanecer vivos. Esta mudança no raciocínio pode ter que ver ou com algum conhecimento prévio do seu próprio *fatum* ou com a recordação da advertência do espectro de Heitor. Independentemente da causa, repara-se que a personagem não se conforma com a fortuna.

Já em diálogo com Ulisses, quando mente ao guerreiro aqueu, a ansiedade acaba por traí-la. Na verdade, o herói grego não só se apercebe do *metus* dela, como beneficia das manifestações exteriores desse *affectus*, como se pode ler nos vv. 615-618:

*scrutare matrem: maeret, illacrimat, gemit;
sed huc et illuc anxios gressus refert
missasque uoces aure sollicita excipit
magis haec timet quam maeret*

Apesar de, na sucessão de formas verbais, se provar o *dolor* de Andrómaca, Ulisses percebe que há outro *affectus* que a perturba, como se entende pela escolha da adversativa (*sed*). Foca-se no movimento dos passos dela (vejam-se os advérbios *huc et illuc* a sugerir a insegurança e o desnorte da personagem). O adjectivo *anxios* determina os *gressus* e é representativo do estado aflito da figura feminina. O advérbio *magis*, por seu turno, possibilita estabelecer uma comparação entre dois *affectus*, indica a superioridade do *timor* que prevalece sobre o *maeror*. Estas manifestações, inspiradas por um elemento exterior, neste caso pela presença de Ulisses, são determinantes para a revelação da verdade.

De facto, Ulisses vai explorar esta *passio* de Andrómaca, procura estimulá-la para, depois, poder beneficiar com a perturbação da personagem²¹⁴. Com esse objectivo em mente, desvenda os planos dos gregos em relação a Astíanax (cf. vv. 619-622 — fora decidido atirá-lo da torre que restou da cidade troiana), para melhor observar os movimentos exteriores de Andrómaca.

Descrevem-se os efeitos do terror. Primeiro, ela própria descreve o que sente, em seguida, é Ulisses quem interpreta. Observem-se os vv. 623-624: *Reliquit animus membra, quatiuntur, labant / torpetque uinctus frigido sanguis gelu*. A mulher testemunha as sensações que experimentou com a revelação do destino reservado para o filho. O perfeito *reliquit* traduz o momento em que Andrómaca sente que a alma se lhe separa do corpo. Este movimento, resultado do horror pela percepção do *nefas* reservado a Astíanax, é observado pela acumulação de sons oclusivos (mais frequentes no verso 624: *torpetque uinctus frigido sanguis gelu*) e de verbos que demonstram a comoção do choque (flexionados: *relinquo, quatio, labo, torpeo*; em participio: *uincio*), numa estrutura em quiasmo (v. 623: *Reliquit animus membra quatiuntur, labant*). A metáfora do gelo concorre para acentuar a expressão do *metus*. O adjectivo *frigido* a concordar com *gelu* intensifica a descrição do frio que se apodera dela e lhe percorre as veias, como se o sangue se lhe solidificasse ou parasse de correr.

Quando Ulisses descreve o que observa, mais não faz do que confirmar o estado aterrorizado da mulher de Heitor. A forma verbal *intremauit* (v. 625) evidencia um movimento brusco. O herói grego percebe que Andrómaca estremece com a notícia que lhe dá. A iteração do pronome demonstrativo (v. 625: *hac, hac parte*) mostra a alegria do inimigo que percebe que a outra personagem mente e descobre que há um ponto fraco que a levará a ceder. Ulisses sente-se motivado a avançar contra Andrómaca, despertando-lhe mais emoções relacionadas com o *metus* (v. 626: *matrem timor detexit. iterabo metum*).

²¹⁴ Como testemunha Stroh (2014: 442), “[n]ow Ulixes becomes ‘the genuine Ulixes’ (614), the man of cunning whom we have long been waiting for; above all, the master of highly refined psycho-terror.”

Simula uma perseguição a Astíanax (vv. 627 ss.) para contemplar uma nova agitação na sua vítima. Na pergunta que lhe dirige, denota-se a crueldade do vencedor (v. 631): *quid respicis trepidasque?* Ela está já não pode escapar-lhe. Ainda tenta disfarçar o movimento involuntário, instigado pelo medo, com a resposta (vv. 632-633): *Vtinam timerem. solitus ex longo est metus. / dediscit animus sero didicit diu.* Pela figura etimológica (*dedisco*, *disco*) e pela acumulação de sons oclusivos (*dediscit ... didicit diu*), Andrómaca trai as emoções que a dominam. A duração prolongada desse *malum* criou uma rotina, deu-lhe alento, que com alguma dificuldade ela consegue abandonar. Parece-nos que a personagem insinua, pelos advérbios *sero* e *diu*, que este *uitium* esteve presente desde o momento em que Tróia era cercada pelos aqueus.

Esta resposta obriga Ulisses a um novo estratagema: avisa que o túmulo de Heitor tem que ser destruído e as cinzas espalhadas, uma vez que Astíanax está já entre os mortos. Este ardil implica um terceiro movimento de *perturbatio*, ainda mais intenso, na vítima. Horrorizada com a crueldade do herói grego, Andrómaca hesita, não consegue escolher qual dos dois Heitores deve salvar: o que morreu ou o filho, imagem dos traços paternos. Leia-se o extenso passo constituído pelos vv. 642-662:

*Quid agimus? animum distrahit geminus timor:
hinc natus, illinc coniugis cari cinis.
pars utra uincet? testor immites deos
deosque ueros coniugis manes mei:
non aliud, Hector, in meo nato mihi
placere quam te. uiuat, ut possit tuos
referre uultus. Prorutus tumulo cinis
mergetur? ossa fluctibus spargi sinam
disiecta uastis? potius hic mortem oppetat.
poteris nefandae deditum mater neci
uidere? poteris celsa per fastigia
missum rotari? potero, perpetiar, feram,
dum non meus post fata uictoris manu
iactetur Hector. Hic suam poenam potest
sentire. at illum fata iam in tuto locant.
quid fluctuaris? statue quem poenae extrahas.
ingrate, dubitas? Hector est illinc tuus —
erras! utrimque est Hector. hic sensus potens,
forsan futurus ultor extincti patris.
utrique parci non potest. quidnam facis?
Serua e duobus, anime, quem Danaï timent.*

Em forma de *suasoria*, Andrómaca fala consigo mesma, delibera, hesita, alterna de opinião, pesa prós e contras, divide-se em ‘mulher’ (de Heitor) e ‘mãe’ (de Astíanax), divide-se em ‘eu’ e ‘tu’ quando se interpela a si mesma. Os advérbios de lugar (*hinc* e *illinc*) e as

sucessivas perguntas atestam o dilema da personagem. Na sua opinião filho e pai estão expostos a perigos. Hesita, como se pode ver, por exemplo, nos vv. 657 (*quid fluctuaris*) e 658 (*ingrate, dubitas?*). O verbo *fluctuo* ilustra o transtorno dela: não consegue optar. A pergunta funciona como invectiva ao ânimo para o obrigar a escolher. Andrômaca formula a opinião de que é constrangida, desgraçada por não saber quem deve salvar.

É ainda reflexo de um estado perturbado o facto de dar mais relevância aos manes do que à divindade propriamente dita (o quiasmo e a aliteração reforçam a distinção que faz entre os seres divinos: *immites deos / deosque ueros coniugis manes mei*). Boyle (1994: *Comm.*, *ad loc.* 644 s.) reflecte sobre a oposição que Andrômaca estabelece entre as divindades: “bitter judgements of the gods are a feature of Senecan tragedy and of his play (...). To Andr. the only ‘true gods’ are her husband’s ghost. In Roman culture the spirits of the dead (*manes*) were regularly regarded as minor divine powers.” De facto, nesta tragédia, é a imagem de Heitor que se impõe no espírito de Andrômaca (quando procura ajuda para guardar o túmulo (cf. vv. 681-682), ela clama apenas pelo auxílio dele).

Temos vindo a notar que Andrômaca concentra a razão da sua existência apenas no marido e no que resta da imagem dele, Astíanax (cf. vv. 464 ss.; vv. 646-647). É por esse motivo que ela pretende defender a vida do filho, noção que aparece reforçada, no texto citado, pela abundância de pronomes pessoais e possessivos (*in meo, mihi, te, tuos, tuus*), pela insistência em sons oclusivos (a imprimir o tom da necessidade: *placere quam te. uiuat, ut possit tuos*) e pela repetição do nome do marido²¹⁵. Na aliteração (v. 643: *coniugis carin*), ela mostra o intenso afecto que sente por Heitor, que parece suplantar o amor materno. Recorde-se o v. 653, *potero, perpetiar, feram*. A gradação crescente dos verbos atesta a preferência dela pelo marido: suportará todo o género de dores para manter intactas as cinzas dele. Se elege o filho, se acha que ele deve ser salvo, o que determina a escolha não é a ligação entre mãe e filho, mas o medo que ele causa aos gregos (cf. Stroh 2014: 442).

A propósito destas hesitações da personagem, explica Boyle (1994: *Comm. ad loc.* 642-662):

Andr.’s psychologically turbulent aside has often been criticised (e.g., Owen [1970] 119, Pratt [1983] 110) for its irrationality, since, if the boy were left inside the tomb, he would die anyway. The essential point of the speech, however, seems precisely irrationality. Andr. herself later acknowledges the pointlessness of leaving the boy in the tomb and that the only hope of supplication is through prayer (686ff.). Here she is in a turmoil of irrational anxiety, delusion (perhaps the boy would survive the collapse of the tomb?) and horror (at the thought of the

²¹⁵ Por exemplo, entre os vv. 646 e 659, o nome *Hector* ocorre quatro vezes (vv. 646, 655, 658, 659).

destruction of her husband's tomb?), which generates a furious attempt verbally and physically to prevent Ul. from destroying the tomb. It culminates in Andr.'s momentary escape into hallucination at 683f., followed by immediate collapse into reality (685).

Concordamos com Boyle. Parece-nos evidente que o objectivo da tragédia de Séneca é apresentar as consequências dos *affectus* das personagens. No caso específico de Andrómaca, o falso dilema em que se debate permite ao leitor mais atento ter a percepção dos malefícios dos *uitia*. Compreende-se que eles toldam a faculdade intelectual do ser humano. No que diz respeito a Andrómaca, as emoções fortes não lhe permitem entender, de imediato, que não consegue proteger Astíanax de Ulisses²¹⁶. Qualquer uma das opções, ocultar o filho no mausoléu ou entregá-lo, vai implicar a morte dele.

Exigem a morte de Astíanax o *fatum* (como vaticinou Calcas cf. vv. 368-370 e como Ulisses recorda a Andrómaca, vv. 526-528; vv. 534-535) e os gregos. As semelhanças da criança com a figura paterna (vv. 464-468) inspiram receio nos gregos²¹⁷. Em simultâneo a esperança dos frígios em Astíanax — futuro vingador de Tróia (cf. vv. 530-533) — estimula a apreensão e insegurança dos vencedores (cf. vv. 546-551, vv. 589-593). Com a morte de Astíanax e de Políxena, os troianos conhecem a completa e irrevogável ruína.

Do lado dos gregos há, porém, outras figuras que, de forma mais ou menos evidente, se sentem constrangidas. Uma delas é Helena. Também ela mostra receio. Consciente de ser responsável pela ruína da cidade, percebe-se que o retorno à pátria é para ela motivo de grande inquietação, como se pode ler nos vv. 912-913: *Perdere est patriam graue, / grauius timere*. O comparativo do advérbio, *grauis*, em gradação ascendente quando justaposto ao positivo *graue*, acentua uma hierarquia no que lhe provoca *timor*: Helena receia mais o regresso à pátria do que o ter sido privado dela. Acresce a esta perturbação a expectativa de ser julgada por Menelau, que ela apresenta como *iudex iratus* (cf. v. 922).

Quanto a Agamémnon, notamos que ele não consegue evitar a destruição total do povo inimigo (cf. vv. 276-279), que toma como exemplo a temer: a cidade opulenta que é

²¹⁶ Apenas na altura em que Ulisses dá a ordem aos companheiros (cf. vv. 679-680a) que a personagem feminina entende que não pode manter o filho escondido (cf. vv. 686-691). Estes versos foram analisados no cap. *libido*, em *Troia delecta est: ira et spes*.

²¹⁷ Vejam-se os vv. 529-533a, correspondentes a uma fala de Ulisses, *Sollicita Danaos pacis incertae fides / semper tenebit, semper a tergo timor / respicere coget arma nec poni sinet, / dum Phrygibus animos natus euersis dabit, / Andromacha*; o verso 662, palavras de Andrómaca já citadas; os vv. 737-738, que pertencem a uma fala de Ulisses, *magis Pelasgae me tamen matres mouent, / quarum iste magnos crescit in luctus puer*; o v. 767, onde Andrómaca espraia o lamento por se ver privada de Astíanax, *o Danaum timor*; os vv. 789-790, igualmente da mulher de Heitor, *Occidis paruus quidem, / sed iam timendus*.

devastada e pilhada torna-se numa lição para o soberano grego²¹⁸. Também ele receia que o poder grego seja, de modo análogo, aniquilado. Em síntese de Stroh (2014: 440)

It is fear that drives Agamemnon to yield to Pyrrhus; fear that is spread by the priest's pronouncement (592); and fear from which the chorus in the second ode attempts to free itself; in short, fear (*timor, metus*) — from Talthybius's first report in the second act to Ulixes's terror-trick in the third (164–704), i.e., over half the drama — fear is the all-pervading emotion.

Na verdade, a ruína de Tróia assume-se como exemplo de que os *uiolenta ... imperia* (v. 258) dão origem a um poder caracterizado pelo temor e criam insegurança aos que imperam. Pressente-se a ruína iminente, como se pode observar nos vv. 259-264:

*quoque Fortuna altius
euexit ac leauit humanas opes,
hoc se magis suppressere felicem decet
uariosque casus tremere metuentem deos
nimium fauentes. magna momento obrui
uincendo didici.*

Marcando um abrandamento no discurso com a insistência em sons nasais, em formas de participios (dos verbos *metuo* e *faueo*) e gerúndio (do verbo *uinco*), e orações coordenadas copulativas, Agamémnon pretende acalmar o *impetus* de Pirro (cf. v. 250). Já a acumulação de sons oclusivos sublinha a necessidade de mudar de comportamento. O *rex* utiliza vocábulos relacionados com o campo lexical do *metus*. Ecoando nas suas palavras as de Hécuba (cf. vv. 1-27), o soberano grego atesta que é conveniente recluir os deuses.

O raciocínio de Agamémnon aparenta ser correcto. A destruição de uma cidade imponente (recorde-se que a opulência motiva a cobiça, vemo-lo, e.g., na *Ep.* 105. 3 e em Pirro, v. 305), como é o caso de Tróia; a morte de um rei afamado, Príamo; a ruína dos troianos (a morte dos guerreiros e a condição de escravos dos que sobreviveram), todos estes *exempla* levam o vencedor a reflectir sobre o seu próprio destino, uma vez que são provas suficientes da inconstância do poder absoluto. Esta imagem estimula o soberano a ter uma atitude diferente, mais prudente, instigado, talvez, pelo *metus*.

Agamémnon receia que a má *fortuna* também o atinja, que lhe seja enviada alguma punição, o que o induz a evitar qualquer novo descomedimento da sua parte ou da dos

²¹⁸ No acto primeiro, Hécuba demonstra que a queda de Tróia causou receio no espírito dos vencedores. A palavra que escolhe para manifestar este *affectus* é *horret* (cf. v. 24), que faz entender uma manifestação física do estado agitado dos aqueus. Poderá estar na origem o reconhecimento de terem sido demasiado cruéis.

guerreiros aqueus (vv. 290-291): *in me culpa cunctorum redit. / qui non uetat peccare, cum possit, iubet*. A concentração de sons oclusivos, reforçados pela aliteração e pela *sententia* (v. 291), tem o propósito de dissuadir Pirro de mais um *nefas* (aqui entendido como transgressão de um ritual religioso de imolação de vítimas, neste caso, para apaziguar os mortos). Agamémnon, enquanto comandante dos vários chefes gregos, considera-se responsável pelas acções dos aliados. Na moderação que exige aos outros e a si mesmo tem intrínseco o receio, como, aliás, Pirro deixa bem explícito no v. 302, *timide, cum increpuit metus*; no v. 315, *tu, graui pauidus metu*; e no v. 317, *mandas clausus atque hostem tremens*. Agamémnon teme que a *fortuna* lhe seja igualmente adversa. Anota Giancotti (1953: 110):

Giunto al culmine della gloria, egli s'è accorto che il regno non è altro che 'un nome mascherato di un vano fulgore' (vv. 271 sg.) e nella sorte di Priamo, il vinto re di Troia, ha letto un insegnamento intorno all'instabilità della fortuna, che adegua e accomuna gli uomini, siano essi vincitori o vinti. L'esultanza per la vittoria, agognata durante dieci anni, gli si è subito convertita in uno stato d'animo né lieto né triste, comprensivo per gli uomini, moderato, rassegnato al fato onnipossente.

A inconstância da *fortuna* é um dos temas que está igualmente presente em *Agamemnon*, ou melhor, percorre *Thyestes*, *Troades* e termina na *fabula* que tem Agamémnon como protagonista. Citando de novo Giancotti (1953: 113),

[i]l rapporto che intercorre fra le *Troiane* e l'*Agamennone* non è principalmente costituito dalla successione cronologica o cronomitologica degli eventi che danno materia alle due tragedie, né dalla comunanza del personaggio de Agamennone, ma consiste soprattutto nella comunanza del motivo dell'instabilità della fortuna che agguaglia vincitori e vinti.

Acrescentaríamos, talvez, que as duas tragédias mencionadas pelo crítico tematizam o que a Fúria previu no acto primeiro de *Thyestes* (cf. vv. 23b e ss.), sendo o protagonista a vítima escolhida para expiar o *nefas* de Atreu, os excessos dos aqueus na guerra de Tróia e a morte de Ifigénia. Ambas as peças dão forma a uma sucessão de crimes e castigos, como tivemos oportunidade de mencionar²¹⁹.

²¹⁹ cf. cap. *Libido*, em *Per scelera semper sceleribus tutum est iter*.

1.1.3. *En horret animus et pauor membra excutit*²²⁰

No acto primeiro da *fabula Agamemnon* é descrito “[w]ith epigrammatic brevity, typical of Seneca’s style”, nas palavras de Kugelmeier (2014: 493), o destino da casa de Pélops que se cumprirá, uma vez mais, agora com a morte de Agamémnon. O espectro de Tiestes comenta as próprias emoções ao contemplar o espaço físico (vv. 5-11):

*En horret animus et pauor membra excutit:
uideo paternos, immo frateros lares.
hoc est uetustum Pelopiae limen domus;
hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba sceptras gestantur manu,
locus hic habendae curiae — hic epulis locus.*

A forma verbal *horret* torna visível o estremecer do ânimo pelo horror que sente. O *pauor*, como é um estímulo mais forte e perturbador da alma (transtorna a mente), suscita nos membros um tumulto maior, como se reflecte na escolha do verbo *excutio* (v. 5: *excutit*). Este movimento agitado, instigado pela hipotipose do olhar²²¹, parece reforçado por um quiasmo: *horret animus ... pauor excutit*.

Já a *correctio* (*immo frateros lares*) e o homeoptoto (*paternos ... frateros lares*) especificam os motivos que provocam a sensação de horror e que dizem respeito à visão dos *lares* frateros. A iteração do pronome demonstrativo (*hoc*) e do advérbio de lugar (*hic*) particularizam este espaço, local de recordações que causam terror, amplificado este sentimento com a repetição da palavra *locus* num duplo quiasmo (*locus hic ... hic locus, locus curiae ... epulis locus*).

Este intróito tem a finalidade de apresentar os crimes familiares. A referência ao mundo inferior não parece ser fortuita. Lembra Kugelmeier (2014: 493):

The underworld is evoked via the examples of the famous penitents; Seneca omits none of the famous *exempla*, which gives the impression of a certain redundancy. This is a basic trait of the Senecan style (...). Seneca’s descriptions obviously aspire to create a picture that is — in an almost “baroque” manner — as dense and internally complete as possible. He has less concern for a tight plot.

²²⁰ *Agamemnon* v. 5.

²²¹ Repare-se na acumulação de espaços que são observados (o palácio, trono, o local onde se reuniam em assembleia, o espaço próprio dos banquetes) e que, com grande probabilidade, trariam à memória várias emoções: o momento em que governou, o exílio, o regresso a que se associa o infausto banquete.

De facto, a menção destas figuras míticas, em especial de Tântalo, sobrevaloriza a categoria do seu *nefas*. Dá a Tiestes a possibilidade de reflectir sobre o que a *Fortuna* lhe impôs e ele aceitou sem hesitações, como se deduz do v. 31: *non pauidus hausit dicta, sed cepi nefas*. Instigado pela *ira* (desencadeada, por sua vez, por um grande *dolor*), este foi o momento em que Tiestes agiu de modo convicto, verificando, assim, que os vários *affectus* vão perturbando o *intus* da personagem. Censura as hesitações de Egisto. Neste caso, torna-se evidente, pelas perguntas retóricas a seguir transcritas (vv. 48-52), que este *uitium* gera dúvidas:

(...) *causa natalis tui,*
Aegisthe, uenit. quid pudor uultus grauat?
quid dextra dubio trepida consilio labat?
quid ipse temet consulis torques rogas,
an deceat hoc te? respice ad matrem²²²: decet.

Julgamos que, neste passo, Tiestes antecipa os movimentos quer de Clitemnestra, quer de Egisto²²³, o que propicia a entrada destas figuras no segundo acto e prenuncia que elas estão igualmente afectadas por este *malum*. No que diz respeito ao *pudor* que se manifesta no semblante (*uultus*) de Egisto, afigura-se-nos uma remissão para Clitemnestra (cf. v. 113). As perguntas retóricas são dirigidas a Egisto²²⁴. A forma verbal *labat* confirma o estado indeciso da personagem e o trepidar da mão pormenoriza esse aspecto.

De facto, *trepida* designa um movimento inquieto e febril (Ernout-Meillet, s.u. *trepidus*), manifestação que plasma o modo como um ânimo temeroso reage. O motivo desta *perturbatio*, parece indicar o texto que se deve ao *dubium consilium*. O assíndeto das formas verbais (em homeoptoto, v. 51: *torques rogas*) faz sobressair essa ansiedade perante as hesitações de Egisto — veja-se a insistência em pronomes (*tui, ipse temet, te*) com que interpela o filho, no intuito de o encorajar a prosseguir com a vingança.

A sombra de Tiestes parece desempenhar o papel de força “superior”²²⁵ que aguilhoa a inércia do filho (motivada pelo *metus*) e lhe torna presente a lembrança do seu *fatum*. Egisto foi gerado com o intuito de punir os crimes de Atreu (cf. vv. 48-49). Lohner (2009: 128) nota

²²² Lição dos editores Bothe (1819), Peiper e Richter (1867), Miller (1929), Viansino (1965), Tarrant (1976), Giardina (1987), Fitch (2004); Zwierlein (2009^R) opta por *patrem*.

²²³ cf. Christopher Star 2006: 222.

²²⁴ Tiestes poderá estar, eventualmente, a aludir ao momento em que o filho desfere o golpe sobre Agamémnon e hesita (cf. vv. 890-891).

²²⁵ Ideia que é igualmente defendida por Lohner (2009: 126). Na opinião do tradutor, a sombra estimula o *furor* nos amantes. Funciona como uma força psíquica capaz de exercer influência em Egisto e Clitemnestra. Avalia as emoções deles e exorta-os a prosseguir a tarefa de que estão incumbidos: matar Agamémnon.

paralelos entre o monólogo desta personagem (vv. 49-52) e o de Clitemnestra (cf. vv. 108 ss.) com Egisto (vv. 226-233). Na perspectiva do tradutor, cria-se um efeito de “sobreposição de personagens”, fazendo com que, no discurso de Egisto e de Clitemnestra, se manifeste “a presença do próprio Tiestes”.

Observamos, pois, o monólogo de Egisto, que entra em cena no segundo acto. Nos vv. 226 a 233, notamos uma personagem afectada pelo medo:

*Quod tempus animo semper ac mente horrui
adest profecto, rebus extremum meis.
quid terga uertis, anime? quid primo impetu
deponis arma? crede perniciem tibi
et dira saeuos fata moliri deos:
opponere cunctis uile supplicii caput,
ferrumque et ignes pectore aduerso excipe,
Aegisthe: non est poena sic nato mori.*

A *uariatio* (*animo* e *mente*²²⁶) e a acumulação de sons nasais (vv. 226-227) amplificam a ideia de um movimento lento que se faz sentir no espírito de Egisto: ele treme porque tem medo (cf. *horrui*). O sentimento que o tolhe relaciona-se com o regresso de Agamémnon. Confrontado com essa circunstância ominosa, instiga-se a si próprio a prosseguir com o plano de vingança. Incentiva-se em forma de *διαλογισμός*²²⁷, com perguntas retóricas introduzidas por *quid*, com apóstrofes assentes em formas verbais na segunda pessoa do singular do presente, endereçadas ao próprio *animus*, em vocativo²²⁸.

Egisto convence-se de que não é possível voltar atrás. A impossibilidade desse movimento de desistência traduz-se na metáfora *terga uertis* e no sintagma *deponis arma*. Ambas as expressões pertencem ao campo lexical da guerra e traduzem a atitude da cobardia (*terga uertere*) ou da capitulação (*deponere arma*). Egisto recusa (e ao mesmo tempo teme) fazê-lo. A referência a expressões do âmbito da luta sugere que a personagem se sente como um guerreiro. Note-se que a metáfora militar prolonga-se em *ferrum ... pectore aduerso excipe*. Os imperativos têm por objectivo suscitar o *impetus* (*crede, opponere, excipe*), o mesmo propósito que justifica a recordação da origem do seu nascimento. A personagem

²²⁶ *Mens* e *animus* são palavras semanticamente aparentadas. Ambas, por oposição ao *corpus*, são referidas como princípio intelectual, representam o espírito, lugar onde a razão se encontra (Ernout-Meillet, s.u. *anima* e *mens*).

²²⁷ Tal como o espectro de Tiestes (cf. vv. 49-52) e como Clitemnestra (cf. vv. 108-115). A propósito das semelhanças entre os três solilóquios veja-se Lohner (2009: 126-128). No caso de Tiestes, parece haver a simulação de um diálogo com o próprio filho, ao jeito da *sermocinatio* (cf. Lausberg § 432-433).

²²⁸ A propósito deste vocativo, Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 228) afirma que simplesmente substitui a palavra Egisto. Não há separação do sujeito da sua faculdade intelectual.

atribui às divindades e à sorte um carácter cruel (*saeuos deos*) e funesto (*dira fata*²²⁹) pelo seu nascimento: foi apenas gerado para vingar a figura paterna²³⁰. Acredita que nada poderá fazer para evitar a *perniciēs*, resta-lhe, por isso, enfrentar com firmeza todas as torturas que lhe estiverem reservadas. Esta ideia é amplificada pelo quiasmo e pelo homeoptoto (*opponere cunctis ... suppliciis ... / ... pectore aduerso excipe*) bem como pela lítotes (*non est poena sic nato mori*). Esta vontade de afrontar *ferrum* e *ignes* e de não temer a morte dá provas não de um carácter corajoso (*aduersus*), mas assemelha-se à atitude de uma personagem tomada pelo desespero: vai agir porque, na sua opinião, não existe outro caminho a seguir.

Vemos, no decorrer da acção dramática, o fracasso desta virilidade que Egisto pretende incutir em si mesmo. O diálogo com as outras personagens é representativo na ilustração deste juízo. Com Clitemnestra, denuncia a ausência de coragem para ousar, sozinho, matar Agamémnon, como se conclui das censuras que Egisto faz à rainha por esta querer retomar o caminho do *pudor*, aqui no sentido da *uirtus*, da honra (vejam-se os vv. 244-259; 268-272; 275-283, que ilustram a perversidade de carácter dele). Egisto perturba as escolhas da rainha, é um elemento dissuasor de qualquer hipótese de ela arrepiar caminho²³¹. Toma Clitemnestra por *socia pericli* e pede-lhe apenas que o siga (v. 235: *comitare tantum*), donde se infere que será ele o autor material da morte de Agamémnon (vv. 235-236: *sanguinem reddet tibi / ignauus iste ductor ac fortis pater*).

Quando Egisto contempla a rainha, observa-lhe no rosto e no olhar uma expressão alterada. Entende o tumulto interior dela, agitada pelos *mala* (vv. 237-238): *sed quid trementis circuit pallor genas / iacensque uultu languido optutus stupet?* Com esta interrogativa directa, compreendemos que ela está afectada pelo medo. O substantivo *pallor* realça a perda de cor das faces de Clitemnestra, enquanto o particípio presente do verbo

²²⁹ Este adjectivo faz parte da esfera da linguagem religiosa. Tem o sentido de “de mau agouro, terrível” (cf. de Vann ou Ernout-Meillet, s.u. *dirus*).

²³⁰ Além da sombra de Tiestes e de Egisto, também Clitemnestra e Electra se reportam ao nascimento ímpio de Egisto. Quando esta personagem se dirige a Clitemnestra e lhe pergunta se ela o toma por inferior ao Atrida (292-293: *Et cur Atrida uideor inferior tibi, / gnatus Thyestae?*), a ironia ressuma da rainha, como se pode ler no v. 293: *si parum est, adde et nepos*. No v. 295, Clitemnestra menciona que a estirpe dele é *nefanda* — identifica, por isso, a origem criminoso do filho de Tiestes, noção que surge reforçada pela forma verbal *expulistis* (v. 297). Electra, acometida por um acesso de cólera, recorda ao filho de Tiestes o nascimento (vv. 983-985): *Etiam monebit sceleris infandi artifex, / per scelera natus, nomen ambiguum suis, / idem sororis gnatus et patris nepos?* O políptoto de *scelus* e a complexidade de filiação de Egisto, que ela assinala, confirmam o perfil ominoso dele.

²³¹ A Ama tem o papel de orientar a sua senhora para o caminho da *uirtus*, Egisto, porém, vai reconduzir Clitemnestra ao caminho inverso, por meio dos *mala consilia* (cf. vv. 289-290). Esta categoria de personagens que incitam outras para o mal (conscientemente, no caso de Egisto, ou de modo inconsciente, como fez Tântalo, filho de Tiestes) foi retomada, por exemplo, por Shakespeare, em *Macbeth*. Lady Macbeth incita o marido a agir, assassinando o rei Duncan. Na tragédia *Agamemnon*, as exortações de Egisto agravam os *affectus* da rainha.

tremo atesta um estremecimento ou terror motivado pelo *metus* (cf. Ernout-Meillet e de Vaan, s.u. *tremo*).

Se é assinalado o movimento no corpo, o olhar e o vulto permanecem imóveis. Este contraste é anotado no participio presente de *iaceo* a qualificar *optutus*. A forma *stupet* e o adjectivo *languidus*, a caracterizar o *uultus*, confirmam a ausência de energia da mulher. Ela quer recuar nos seus intentos, quer seguir os conselhos da *Nutrix* e retomar os valores da *casta fides* (v. 241). Acredita, por instantes, que o arrependimento a pode salvar (v. 243): *Quem paenitet peccasse paene est innocens* — pensamento lapidado em *sententia* e sublinhado pela aliteração em oclusiva bilabial surda (p).

A rainha não está, porém, firme nesses bons propósitos, pelo que se entende do diálogo com Egisto. Ele nota que co-ocorrem *metus* e *spes* em Clitemnestra. Importa, por isso, observar o vocabulário escolhido por esta personagem, ilustrativo da categoria de *affectus* que a atingem (vv. 244-248):

*Quo raperis amens? credis aut speras tibi
Agamemnonis fidele coniugium? ut nihil
subesset animo quod graues faceret metus.
tamen superba et impotens flatu nimis
Fortuna magno spiritus tumidos daret.*

Pelo adjectivo *amens*, Egisto faz ver o estado irracional de Clitemnestra, privada (a-) do domínio de si própria. A escolha do verbo *rapio*, na forma passiva, evidencia o facto de a rainha ‘ser levada com violência’, sem que haja, da parte dela, a possibilidade de controlar o arrebatamento das paixões. São os *affectus* que dominam, não ela, que os sofre. Em *spero*, na segunda pessoa do singular, Egisto tenciona mostrar que é ilusória qualquer esperança de perdão por parte de Agamémnon²³². Mostra-lhe, ainda, que ela tem motivos para ter medo, sendo o adjectivo *gravis*, articulado com *metus*, significativo para dar testemunho da ideia de culpa da rainha. Em causa está o amor ilícito que a une a Egisto. O objectivo do filho de Tiestes é impulsionar o *animus* da parceira para que não abandone o projecto de vingança.

Resultam dos juízos desta personagem as censuras da rainha. Clitemnestra acusa os maus instintos de Egisto nos vv. 289-290: *Quid uoce blandiloqua mala / consilia dictas?* Revela também a ausência de coragem que o caracteriza. Transcrevemos os vv. 298 a 301:

²³² No discurso de Egisto são recorrentes vocábulos do campo lexical do *metus* e da *spes*. No primeiro caso, no verso 246 e no verso 283 (*metus*). Em relação à esperança, no verso 244 aparece a forma verbal *speras*, e no verso 283, Egisto refere-se à *falsa spes*.

*subripere doctus fraude geniales toros,
quem Venere tantum scimus inlicita uirum,
faceresse propere ac dedecus nostrae domus
asporta ab oculis: haec uacat regi ac uiro.*

É notória a ironia de Clitemnestra ao evidenciar que a virilidade de Egisto se manifesta apenas em actos ignominiosos, na *Venus inlicita*²³³, metonímia que denuncia relações adúlteras²³⁴. Na forma do participio do verbo *doceo* (cf. *doctus*), para testemunhar que ele é apenas perito em dolos, e no demonstrativo de quantidade *tantus*, define-se o carácter deste *uir*. A rainha ilustra a perversidade de Egisto pelo recurso ao verbo *subripio* — à carga semântica do uso de uma força violenta acresce o valor do préverbo *sub-*, que aponta para o modo furtivo como age (cf. Ernout-Meillet, s.u. *rapio*) — e pela escolha de *fraus* e *dedecus*. No que diz respeito a este último nome, perfila o aspecto infame da personagem.

A afirmação de que o espaço da *domus* tem ausente um *rex* e um *uir* lança a dúvida sobre o carácter viril de Egisto, não só por parte de Clitemnestra, mas também de outras personagens. Cassandra põe em causa o vigor dele (cf. 884-891). As características que melhor o definem são as de ser *exul* e *adulter* (v. 884). Na verdade, a morte de Agamémnon, vista e descrita pela sacerdotisa (inspirada pelos dons proféticos), causa em Cassandra um imenso terror (vv. 883-884): *horreo atque animo tremo: / regemne perimet exul et adulter uirum?* A resposta do organismo a um estímulo captado pelo olhar não tem que ver com a morte do *rex* propriamente dita, mas com o autor do *nefas*, circunstância que a estrutura em quiasmo parece amplificar (*regemne... exul et adulter uirum*).

Na realidade, Egisto é um ser efeminado, um *semiuir*, índole que se exterioriza pela forma como ataca Agamémnon (vv. 890-891): *haurit trementi semiuir dextra latus, / nec penitus egit: uulnere in medio stupet*. Assinale-se que, em primeiro lugar, o *rex* fica preso, enredado pela veste, tecida e oferecida por Clitemnestra. Só depois é que Egisto ataca. Nem mesmo assim o golpe que ele desfere é mortal. Visualiza-se a fraqueza de ânimo de Egisto: as mãos tremem-lhe (o que remete para a *dextra trepida* mencionada pelo espectro, v. 50), no

²³³ Electra tem o mesmo ponto de vista: a força de Egisto está apenas em Vénus (v. 927: *Aegisthus arces Venere quaesitas tenet*). Em diálogo com Clitemnestra, Electra volta a atacar a ausência de virilidade de Egisto. Vejam-se os vv. 961-963: [Clitemnestra] *Et esse demens te parem nobis putas?* [Electra] *Vobis? quis iste est alter Agamemnon tuus? / ut uidua loquere: uir caret uita tuus.*

²³⁴ A corrupção de Clitemnestra (rainha e mulher de Agamémnon) por Egisto, metaforizada nos leitos legítimos maculados pela fraude (v. 298: *fraude geniales toros*), lembra o crime de Tiestes que seduziu Aérope, esposa de Atreu (cf. Curley, III, 1986: 151). O *facinus* repete-se: a diferença entre pai e filho é que Egisto tem que matar o rei para ficar com o trono.

momento em que trespassa o inimigo, o torpor indu-lo a não completar o movimento²³⁵. É necessário que Clitemnestra intervenha e conclua o acto. Só depois de ela imolar o marido é que Egisto retoma algum vigor. Nesta altura, ele dá provas da crueldade própria dos cobardes, ou mesmo de insânia, uma vez que ataca um corpo êxanime (vv. 904-905): *Nondum recedunt: ille iam exanimem petit / laceratque corpus, illa fodientem adiuvat.*

Refira-se, por fim, que, além de Egisto, encontramos em *Agamemon* outras figuras afligidas pelo medo. São os filhos do protagonista, Electra e Orestes. O facto de Clitemnestra ter sido uma das autoras do regicídio provoca-lhes temor. Supõe-se que qualquer movimento os assusta pela reacção de Electra quando vê um desconhecido aproximar-se do palácio. Assinalem-se os vv. 915 a 917: *quid, anime demens, refugis? externos times? / domus timenda est. pone iam trepidos metus, / Oresta: amici fida praesidia intuo.*

No apelo que faz ao seu ânimo, a que atribui a característica de *demens*, e a Orestes, Electra expõe o tumulto que os atormenta. A insistência, em três versos, em vocábulos do campo lexical do medo (em formas verbais: *refugis*²³⁶, *times*²³⁷; no nome *metus*; e no adjectivo *trepidus*, caracterizador de *metus*, que torna visível o *affectus* em Orestes) confirma o estado irracional das personagens (cf. Borgo s.u. *timor*). A dupla pergunta retórica viabiliza a mudança de espaço que incute terror nas personagens: afinal não é o exterior, mas sim a *domus* que constitui perigo para Electra e Orestes. Nota-se um certo sarcasmo na resposta à dupla pergunta que ela dirige a si mesma, conclusão que é intensificada pelo recurso ao poliptoto (*times ... timenda*) e à perifrástica passiva, a indicar a condição inelutável desse temor.

A ansiedade que agita Electra prende-se também com a expectativa de ver em Orestes o vingador de Agamémnon²³⁸. Lembra Séneca na *Ep.* 101, 9: *si uita nostra non prominebit, si in se colligitur; ille enim ex futuro suspenditur cui inritum est praesens*. Transcrevemos este excerto por notarmos que a filha de Agamémnon se dedica exclusivamente a assegurar a protecção de Orestes com vista a um tempo futuro em que ele vingará a morte do pai. O momento presente afigura-se-lhe apropriado para manifestar uma dor contínua (privada de Agamémnon) e fomentar o ódio por Clitemnestra e Egisto.

²³⁵ O simile do javali (cf. vv. 892 ss.), preso na rede, mas que ainda assim luta para se libertar e atingir o inimigo, alude à coragem e virilidade de Agamémnon, por um lado, censura a fraqueza e cobardia de Egisto, por outro.

²³⁶ O instintivo desejo de querer fugir tem na origem o medo de ela e o irmão serem descobertos.

²³⁷ Na segunda pessoa do singular, dirigido a Electra, e em perifrástica passiva, a predicar a *domus*.

²³⁸ cf. cap. *Libido*, em *Per scelera semper sceleribus tutum est iter*.

1.2. Thebae

No segundo grupo de tragédias que escolhemos observar, a acção passa-se em Tebas. Edificada por Cadmo²³⁹, esta cidade está associada a crimes desde a origem, de que o Coro de *Oedipus* de Séneca dá testemunho nos vv. 724-725: *tempore ex illo noua monstra semper / protulit tellus*. Evoquem-se alguns deles: a morte do dragão por Cadmo; nascimento e morte de muitos *spartoi*, os primeiros habitantes de Tebas (homens provenientes dos dentes do dragão semeados na terra, que o Coro identifica como *impius partus*, cf. Sén. *Oed.* v. 731); a morte de Actéon, castigado por Diana (cf. vv. 751-763). Penteu é igualmente punido por uma divindade, neste caso, Dioniso. Como proibiu o culto ao deus, foi dilacerado pelas Ménades, lideradas por Agave (cf. vv. 440-444; vv. 484-485). No caso de Ino (filha de Cadmo e de Harmonia, e mulher de Átamas), a inveja dos enteados, Frixo e Hele, levou-a a tentar matá-los. Eles conseguem fugir ao dolo da madrasta e Átamas enlouquece e, julgando estar a caçar, persegue Ino e Melicertes, que se atiram ao mar²⁴⁰.

Esta cidade ficou igualmente conhecida pelo mito de Édipo, uma das personagens célebres na antiguidade pela sua condição trágica²⁴¹: é enredado num destino a que não consegue escapar (vítima da maldição de Laio, igualmente descendente de Cadmo²⁴²). Sabe-se que Édipo estava predestinado a matar o pai e a casar com a mãe²⁴³. Quando o oráculo de Delfos²⁴⁴ o informa desse *fatum*, escolhe fugir de Corinto e acaba por se fixar em Tebas, não

²³⁹ Cadmo, filho de Agenor e Telefaassa, foi incumbido de procurar Europa, raptada por Júpiter, com ordem de regressar a casa com a irmã. Na impossibilidade de encontrá-la, Cadmo obedece a Apolo, que determinava que ele tinha que fundar uma cidade, e segue uma vaca errante (cf. Sen. *Oed.* v. 719) até que ela pare, extenuada.

²⁴⁰ Antoni (2005: 822).

²⁴¹ Aristóteles (*Po.* 1453a 9-10) incluía-o no número de figuras afamadas e prósperas que, por um erro, caem na ruína. A propósito da recepção do mito de Édipo anterior a Séneca veja-se, por exemplo, Boyle (2011: xlix ss.).

²⁴² Laio, filho de Lábdaco (filho de Polidoro e neto de Cadmo), quando se refugiou no palácio de Pélops, apaixonou-se pelo filho dele, Crisipo, e raptou-o. Resultou deste acto a maldição de Pélops: Laio não poderia ter filhos ou, se os tivesse, seria morto pelo primogénito (cf. Scherf 2005: 175).

²⁴³ Jocasta ou Epicasta (cf. *Odyssea* 11. 271-276).

²⁴⁴ Em *OT* de Sófocles, vv. 775-797, Édipo, ao descrever a Jocasta o percurso que fez até chegar a Tebas, narra o episódio do banquete, momento em que alguém, estando inebriado, lhe revela que ele é filho adoptivo de Pólibo (cf. v. 780: *πλαστός ὡς εἶην πατρί*). Esta circunstância leva Édipo a Delfos para se informar da verdade. A resposta não é revelada, fica, porém, a conhecer o destino dele. Num possível impulso, o herói foge de Delfos, teme regressar a Corinto e acaba por escolher, na encruzilhada dos três caminhos, a cidade Tebas para se exilar. Nessa escolha fatal, resultado da condição humana de, inevitavelmente, ter um conhecimento limitado, Édipo erra, cumprindo assim os vaticínios: mata o pai (na narração que faz do encontro entre Édipo e Laio, o herói deixa entender um ânimo que tende para a ira; cf. *Oedipus Tyrannus*, vv. 800 ss.). Chega a Tebas, desvende o enigma da esfinge e casa-se com a mãe, rainha da cidade. O poder de Tebas é-lhe dado, como prémio (vv. 383-384). Em *Oed.* de Séneca, o protagonista não justifica as causas que o levaram a inquirir o oráculo. Ele não questiona o vínculo filial com Pólibo e Mérope (vv. 661-664: *tori iugalis abnuat Merope nefas / sociata Polybo; sospes absoluit manus / Polybus meas: uterque defendit parens / caedem stuprumque. quis locus culpa est super?*), há uma certa insistência na paternidade dos reis de Corinto (cf. vv. 12-25; vv. 270-273; vide Boyle 2011: *Comm. ad loc.* 239-243). Apesar de não ser explícito o que motivou Édipo, sabemos que os estóicos aceitavam a arte de adivinhar. Conscientes de que a *natura*, o destino e o deus estavam em simpatia,

conseguindo, porém, evitar a concretização das predições de Apolo. O reconhecimento arrasta-o para a ruína, assim como a sua família — temas que são explorados por Sêneca em *Oedipus* e *Phoenissae*.

1.2.1. *Odia qui nimium timet / regnare nescit: regna custodit metus*²⁴⁵

Creonte figura em *Oedipus* como alguém que teme o tirano. Apesar de esta personagem ter sobretudo a função de narrador, percebe-se dos seus discursos que não fica emocionalmente indiferente nem a Édipo nem às tarefas que lhe são atribuídas. Em primeiro lugar, Édipo envia-o a Delfos para consultar o oráculo de Apolo e conhecer a origem da peste; é ainda Creonte que assiste à necromancia, última arte de adivinhação que usam para desvendar a verdade.

Do encontro com a Pitonisa, Creonte deixa entender um estado perturbado, como se pode ler nos vv. 223 e 224: *Sit, precor, dixisse tutum uisu et auditu horrida. / torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit*. Este género de comoção e desequilíbrio emocional é comum nos mensageiros das tragédias de Sêneca²⁴⁶: antecipam uma mensagem que causa transtorno não só na personagem a quem é dirigida, mas igualmente no(s) que a ouve(m)²⁴⁷. Motivado por um certo temor religioso, Creonte, em *captatio benevolentiae* do tirano, pede que não lhe cause dano narrar o que viu e ouviu²⁴⁸. Na origem do tumulto estão as revelações proféticas da Pitonisa.

admitiam que o homem indagasse sobre o futuro. Sêneca demonstra, ainda, que é necessário que o ser humano esteja preparado para suportar com firmeza e constância qualquer golpe que a *fortuna* ditar, ideia que se retira das *Naturales quaestiones* 2. 59. 2: *Omnibus enim rebus omnibusque sermonibus aliquid salutare miscendum est. Cum imus per occulta naturae, cum diuina tractamus, uindicandus est a malis suis animus ac subinde firmandus, quod etiam eruditus et hoc unum agentibus necessarium est, non ut effugiamus ictus rerum, — undique enim in nos tela iaciuntur, — sed ut fortiter constanterque patiamur*. Sêneca defendia que a natureza colocava à disposição do homem todas as formas possíveis de se prever o futuro (*Nat.* 2. 38. 4: *Hoc prodest quod fati minister est. Sic cum sanitas fato debeat, debetur et medico quia ad nos beneficium fati per huius manus uenit*).

²⁴⁵ *Oed.* vv. 703-704.

²⁴⁶ Lembra Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 223-4) que também na tragédia grega os mensageiros demonstram estar afectados com o que narram.

²⁴⁷ Este tipo de sensações, que antecipam a narrativa de um acontecimento terrível (com frequência, contrário às leis naturais), é comum nas personagens que têm o papel de *nuntii*, como exemplificam as *fabulae*: *Thy.* vv. 623-625a e vv. 634-638a; *Tro.* vv. 168-170 (na voz de Taltíbio); *Ag.* vv. 883-884 (em Cassandra); *Oed.* vv. 223-224 (Creonte); vv. 585-586 (Creonte); *Herc. F.* 650-653 (Teseu); *Med.* 670 (*Nutrix*). Além do medo que sentem por terem assistido a algum comportamento desumano, os mensageiros manifestam sentimentos relacionados com a dor, de que dão testemunho as tragédias: *Tro.* vv. 1056-1059; *Ag.* vv. 416-418 (corresponde à fala de Euríates) e *Phaed.* v. 995.

²⁴⁸ v. 223: *Sit, precor, dixisse tutum uisu et auditu horrida*. No caso de Teseu (*Herc. F.*), por exemplo, quando Anfitrião lhe pede que descreva o espaço do mundo inferior, ele demonstra um estado apavorado pela

Os termos escolhidos dão a imagem do medo que o tolhe e lhe paralisa os membros. Revelam este *affectus* o substantivo *torpor* (que sugere a ausência de movimento exterior); o verbo *coeo* (com o sentido de ‘congelar’, presentifica o efeito que o temor causa na personagem); e os adjectivos *horrida* e *frigidus*. No primeiro desses adjectivos, substantivado, consagra-se o valor semântico de *horreo*, ‘erguer-se, arrepiar-se, estar arrepiado de medo, temer’²⁴⁹.

Creonte volta a confirmar este sentimento depois do episódio da necromancia, quando é descoberto o assassino de Laio. Na altura em que Creonte entra em cena, Édipo repara que o rosto dele exterioriza um tumulto interior. Atente-se no v. 509: *Etsi ipse uultus flebiles praefert notas*. Denuncia-se na fisionomia da personagem a angústia, comprovada pelo adjectivo *flebilis*. A causa deste *malum* pode ter que ver com a expectativa de que Édipo não aceite (ou não acredite) nas suas palavras, receia, pois, o poder do tirano.

Ao longo do diálogo entre *rex* e súbdito, Creonte vai revelar que o medo o inibe de falar. Atente-se ao v. 511, quando afirma: *Fari iubes tacere quae suadet metus*. A acumulação de verbos em estrutura paralelística realça que a personagem é oprimida por duas forças opostas: de um lado, a ordem do tirano que o obriga a falar, do outro, o medo pela reacção de Édipo, que o impele a ficar calado. Reitera esta ideia com *sententiae*, em forma de *amplificatio*: *Vbi turpis est medicina, sanari piget* (v. 517); *Odere reges dicta quae dici iubent* (v. 520).

Uma vez negados todos os seus pedidos e ameaçado por Édipo de ser condenado à morte, Creonte é forçado a narrar o encontro com o anterior *rex* de Tebas. A visão do mundo infernal, dos deuses que o governam e das sombras que o habitam, desperta-lhe terror. Veja-se a reacção da personagem nos vv. 583 a 586, que transcrevemos:

*ipse pallentes deos
uidi inter umbras, ipse torpentes lacus
noctemque ueram. gelidus in uenis stetit
haesitque sanguis.*

A iteração do pronome *ipse*, em estrutura paralelística, o homeoteleuto (*pallentes ... torpentes*) e a assonância em oclusivas e sibilantes (*ps, ts, ds, cs*) amplificam o sentimento de terror que invade os membros de Creonte. A metáfora *gelidus sanguis* ilustra o *metus* que a visão das figuras do mundo inferior lhe provoca, enquanto as formas verbais *stetit* e *haesit*

recordação desse local que abandonou (fala de Anfitrião, vv. 654-655: *quidquid alto in pectore / remanet pauoris*).

²⁴⁹ Ernout-Meillet, s.u. *horreo*.

atestam o entorpecimento de Creonte. Em causa está também o aparecimento de seres personificados (*Erinyes, Furor, Horror, Luctus, Morbus, Senectus, Metus, Pestis*) que provocam nos assistentes uma sensação de desmaio, traduzida na hipérbole (v. 595): *nos liquit animus*. Por sua vez, o aparecimento do espectro de Laio induz Creonte a não querer falar (v. 623: *fari horreo*).

Se o medo de Creonte é desencadeado por aquilo que vê, o de Édipo é causado por uma expectativa. No ponto de vista de Staley (2014: 112), “Oedipus’ opening monologue suggests that the fear that now characterizes him is the product of a dim awareness of his past actions”. Julgamos que o *timor* do protagonista pode ter que ver com a hipótese de ver cumprir-se o oráculo (v. 15: *infanda timeo*). Este *affectus* é provocado pelo cenário de morte que envolve a cidade de Tebas (vv. 1-5)²⁵⁰ — a peste cuja origem é desconhecida²⁵¹ —, indu-lo a pensar no domínio absoluto (vv. 6-11), que representa um falso bem (v. 6: *fallax bonum*), e a centrar-se no que o preocupa: a possibilidade de cometer o parricídio²⁵² e o adultério²⁵³, crimes revelados pelo oráculo de Delfos (vv. 12-27).

A propósito do solilóquio de Édipo, explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* Acto I, vv. 1-109) que é “psychoanalytical in character and is essentially the documentation of his mental state”. O próprio vocabulário dá testemunho de um estado perturbado pelo temor, pela ansiedade e pelo sentimento de culpa²⁵⁴. Retomando as palavras de Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 15): “*Timeo*, ‘fear’, articulates a central motif of Oedipus’ opening speech and of the

²⁵⁰ Citamos os cinco primeiros versos de *Oedipus: Iam nocte Titan dubius expulsa redit / et nube maestum squalida exoritur iubar, / lumenque flamma triste luctifica gerens / prospiciet auida peste solatas domos, / stragemque quam nox fecit ostendet dies*. Mastronarde (1970: 193) atesta que “[t]he profusion of adjectives of like meaning is characteristic (...). First, the doubt in *Titan dubius* is a projection of Oedipus’s doubt over the cause of the plague and over his own god-ordained guilt (the two considerations belong together in his thoughts). In a characteristic way Seneca has shifted the Sophoclean portrayal of a man quickly dissatisfied with ignorance and uncertainty to fit his own guilt-ridden creation.”

²⁵¹ Segundo Campos (1983/1984: 225), os vv. 1 a 5 “definem desde logo a presença dum estado de ângústia [sic], que neste momento ainda não sabemos se deveremos considerar real (cf. *peste solatas domos*) ou simplesmente *nevrótica* (cf. *dubius, maestum, triste*, etc.).”

²⁵² Repare-se na ironia trágica: Édipo sente-se feliz por julgar que se afastou do poder paterno (v. 12): *Quam bene parentis scepra Polybi fugeram!* A insistência no tema da soberania (v. 12, v. 14) pode deixar implícita uma *libido potestatis*. A forma verbal *incido* (traduzido por Duarte por “tropeçar”) faz entender que o acaso deu a oportunidade a Édipo de governar outra cidade, o que reforça a noção de tragicidade da personagem. Sobre este verbo, Staley (2014: 112) interpreta-o num outro sentido. Na perspectiva do A., “[a]lthough he means to say that he ‘came by chance’ to the kingship, the verb hints at his knowledge of his maimed feet and of his chance meeting with Laius at the place where three roads meet. In fact, he uses the same verb at the end of the play, in an ironic and macabre way, to remind himself, in his blindness, not to ‘stumble upon’ his mother’s body (...). Retrospectively, he can now acknowledge that he had earlier stumbled upon his father.”

²⁵³ Entende-se, das palavras de Édipo, que o incesto é um *nefas maius* do que o parricídio (cf. vv. 16-21). A iteração do comparativo de *magnus* para identificar a categoria de crime (v. 17: *scelus*; v. 18: *nefas*) antecipa a alusão à união com a mãe.

²⁵⁴ Para Citti (2012: 101), “[c]osì la verità non si scopre, come in Sofocle, mediante un’attenta, progressiva e quase scientifica raccolta degli indizi, ma è ‘presentita’ dal protagonista, che fin dall’inizio è investito dal dubbio, dalla paura e dal senso di colpa.”

play at large; it presents a non-Stoic Oedipus.” Campos (1983/1984: 226) questiona, por sua vez, a origem deste *metus*:

Qual a natureza do medo de Édipo: real ou nevrótica? Édipo tem consciência do seu medo, sabe o que receia: o cumprimento do oráculo. Por outro lado, contudo, não acredita na possibilidade de evitá-lo, o que já dá uma tonalidade nevrótica à sua angústia (disso já fora sintoma a própria fuga de Corinto).

Entende-se que a força do *timor* (v. 22) o move a abandonar a cidade e a fugir de Pólibo. A forma do verbo *expello* fundamenta a necessidade de Édipo de abandonar Corinto. Longe dos que julga serem os pais dele, o protagonista acredita estar mais seguro. Compreende-se, dos vv. 24-25 (*parum ipse fidens mihimet in tuto tua, / natura, posui iura*), que desconfia de si próprio, sentimento a que a predominância de sons oclusivos (*p* e *t*) dá realce.

Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 24-5) questiona o sentido dos versos citados: “why did Seneca’s Oedipus distrust himself? Did he recognize inside himself repressed attraction towards Merope/hostility towards Polybus, i.e. traces of an ‘Oedipus complex’ (...)?” Édipo pretende justificar-se de imediato, nos vv. 25 a 28, que citamos:

*cum magna horreas,
quod posse fieri non putes metuas tamen.
cuncta expauesco meque non credo mihi.
Iam iam aliquid in nos fata moliri parant.*

Nas formas verbais da segunda pessoa (cf. *horreas*, [*non*] *putes* e *metuas*), como se estivesse a falar com outra pessoa, Édipo demonstra a incapacidade de suportar os *fata*²⁵⁵. Repare-se que os juízos formulados têm na origem sentimentos contrários à razão. Apesar de supor (cf. *non putes*²⁵⁶) que é impossível praticar um determinado *nefas*, Édipo estremece de medo ante a simples hipótese (*horreas*), o que não deixa de revelar que, no seu íntimo, ele acredita que pode tender para uma acção *infanda*. Por outras palavras, teme que haja algum estímulo exterior que implique no seu espírito a adesão aos *scelera*.

Estes receios despertam-lhe um contínuo pavor, como se percebe do verbo *expauesco*. Na verdade, o prevérbio, indicando um movimento que vem de dentro para fora, dá

²⁵⁵ A propósito do Destino, atesta Raquel Teixeira (2004: 62) que “é uma realidade natural inscrita na estrutura do mundo, é uma força que preside à organização de tudo e que anima a simpatia universal para que todas as coisas interajam mutuamente. Assim, nada ocorre por acaso ou espontaneamente, mas tudo tem uma causa: o Destino.”

²⁵⁶ Parece-nos que o sentido do verbo neste contexto é ‘pensar, supor, acreditar’, partindo da parte intelectiva que está sob o domínio das paixões.

testemunho de que os *affectus* do protagonista são exteriorizados. Além disso, se a forma simples do verbo (*paueo*) já tem o sentido de ‘estar tomado de espanto, pavor’, o aspecto incoativo, que o sufixo *-sc-* lhe acrescenta, faz notar em Édipo um estado intenso de temor.

No seu íntimo, Édipo pressente que é responsável pela peste, e, por esse motivo, demonstra dificuldade em confiar em si próprio. Recorde-se um passo da *Ep.* 97. 14-16, no qual Séneca confirma a Lucílio que os criminosos vivem em constante medo:

prima illa et maxima peccantium est poena peccasse, nec ullum scelus, licet illud fortuna exornet muneribus suis, licet tueatur ac uindicet, impunitum est, quoniam sceleris in scelere supplicium est. Sed nihilominus et hae illam secundae poenae premunt ac sequuntur, timere semper et expauescere et securitati diffidere. (...) mala facinora conscientia flagellari et plurimum illi tormentorum esse eo quod perpetua illam sollicitudo urget ac uerberat, quod sponsoribus securitatis suae non potest credere. Hoc enim ipsum argumentum est, Epicure, natura nos a scelere abhorreere, quod nulli non etiam inter tuta timor est. Multos fortuna liberat poena, metu neminem. Quare nisi quia infixi nobis eius rei auersatio est quam natura damnauit? Ideo numquam fides latendi fit etiam latentibus quia coarguit illos conscientia et ipsos sibi ostendit. Proprium autem est nocentium trepidare. Male de nobis actum erat, quod multa scelera legem et uindicem effugiunt et scripta supplicia, nisi illa naturalia et grauius de praesentibus soluerent et in locum patientiae timor cederet.

Verificam-se algumas semelhanças entre os dois textos: na escolha de vocabulário (cf. *expauesco* / *expauescere*; *metuas* / *metu*) e no sentido. Nesta carta, Séneca alerta para a ausência de tranquilidade em que vive qualquer culpado. A abundância de palavras do campo lexical do crime (cf. *scelus*, em poliptoto; *facinora*), da culpa (cf. a figura etimológica *peccans*, *pecco*), do castigo (*poena*, *supplicium*, *supplicia*) e do medo (*timere*, *expauescere*, *timor*, *metus*, *trepidare*) reforça o pensamento de que um *nefas* tem sempre implicado *poenae*. No caso de não se ser castigado pelas leis e pela justiça humanas, a própria natureza persegue e tortura quem delinuiu: a consciência do acto oprime o criminoso²⁵⁷.

Édipo julga que a peste é um sinal da *natura* contra ele (cf. vv. 29 ss.), uma vez que é o único que é poupado, pressente que é um *reus Phoebi* (cf. v. 34). De facto, pelo modo minucioso como aponta todas as consequências da epidemia que todos os dias extingue vidas, desde os jovens aos mais velhos (cf. vv. 37-70), provocando constantemente renovado luto a todos os cidadãos (v. 62: *luctus nouus*), à excepção da casa real e, principalmente, dele próprio (cf. vv. 31-34), espraia-se um pressentimento de que ele é culpado (cf. vv. 35-36). Esta consciência amedronta-o (cf. Boyle 2011: *Comm. ad loc.* 1-81) e leva-o a colocar a

²⁵⁷ *Crime e Castigo* de Dostoiévski explora os efeitos que o crime provoca na mente humana. A debilidade física de Raskólnikov é causada pela enfermidade mental. A febre e os delírios do protagonista ilustram o horror que ele sente pelo duplo assassinio cometido.

hipótese de se afastar desse reino maculado (cf. v. 78: *contacta regna*) pela sua *manus*. O adjetivo *letal* insinua que o soberano é a causa das mortes: ele é criminoso, ainda que o desconheça.

Na realidade, sem o saber, o protagonista completou já os crimes que lhe estavam destinados, pelo que, quando se incentiva a abandonar Tebas (cf. v. 80: *profuge*), ele, o *infaustus*²⁵⁸ *hospes* (v. 80), e a voltar para Corinto (v. 81a: *uel ad parentes*), transparece no seu discurso a ironia trágica. Como explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 80-1: *uel ad parentes*):

Oedipus means Polybus and Merope, the flight from whom (so Oedipus ironically advocates) is to be reversed. (...) the more significant irony is that Oedipus has already fled to his parents — an irony underscored by taking this half-line as an entrance cue for Jocasta.

A entrada de Jocasta em cena tem o propósito de desaprovar a angústia de Édipo, recordando-lhe as obrigações de um verdadeiro governante. Identifica como próprio de um rei (vv. 83-86): *aduersa capere, quoque sit dubius magis / status et cadentis imperi moles labet, / hoc stare certo pressius fortem gradu / haud est uirile terga Fortunae dare*²⁵⁹. Estas palavras da rainha lembram também um dos passos do *De Prouidentia*, 1. 4. 1, em que Séneca distingue o homem comum do homem de excepção: *at calamitates terroresque mortalium sub iugum mittere proprium magni uiri est*. O *magnus uir* aceita tudo o que vem da *fortuna* com firmeza e constância, atitude que Édipo deveria adoptar. Entende-se, pela leitura de ambos os passos, que são necessárias firmeza e perseverança do soberano em qualquer circunstância. Explicita Littlewood (2007^R: 24) que “Jocasta’s rebuke (...) is Stoic. If Oedipus were a true king, not merely king of Thebes, he would not crumble as his empire falls.”

Esta crítica provoca em Édipo a obrigação de justificar a sua *uirtus* que tem por inabalável (cf. vv. 87-109). Como mostra Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 87): “the initial focus on *abest* and the alliteration of *p* betoken a strong, emotional response from Oedipus. In this rejection of Jocasta’s accusation of fear, there is considerable irony in the fact that Oedipus’ opening speech is filled with fear”. O protagonista legitima as suas reacções com base em

²⁵⁸ Formada de *in* e *faustus*, esta palavra apresenta sentidos como ‘funesto, infeliz, infausto, perseguido pela desgraça, amaldiçoado, malfadado’ (OLD s.u. *infaustus*). Boyle (2011) traduz por ‘cursed’. Duarte (2012) opta por ‘infausto’. Pensamos, na esteira de Boyle, que ‘amaldiçoado’ tem um sentido forte e, talvez, mais adequado neste passo, uma vez que o protagonista se mostra acochado pela força do destino — *fatum* é um conceito (e vocábulo) recorrente nesta tragédia. Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 18-19) atesta vinte e sete ocorrências.

²⁵⁹ A metáfora *terga dare* sublinha que não é próprio de um *uir* ou de um *rex* virar as costas ao perigo, mas de um cobarde — ideia que aparece também em *Ag.* na fala de Egisto (v. 228: *terga uertis*).

circunstâncias que não dependem dele. Vejam-se os vv. 87-88: *Abest pauoris crimen ac probrum procul, / uirtusque nostra nescit ignauos metus*. Atesta a coragem²⁶⁰, sobressaindo esta característica por aliterações (*probrum procul ... nostra nescit*). Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 88) explica que:

For philosophers it was ‘virtue’, identified in contemporary Stoicism with *sapientia*, ‘wisdom’. The virtuous Stoic sage would know neither hope nor fear: *nescit nec in spem nec in metum uiuere*, Sen. *Const.* 9.2 (...). To the Stoic line 88 would be a necessary truth: for *uirtus* to be *uirtus* it would necessarily ‘know no terror’.

Percebe-se, de facto, que o raciocínio de Édipo está correcto apenas na aparência. Se analisarmos, porém, o que o protagonista identifica como *uirtus*, compreendemos melhor os erros de juízo. Na sua perspectiva, a coragem demonstra-se em guerras (cf. vv. 89-90: *uis horrida / Mauortis*). O confronto que teve com a Esfinge modela-se, na sua opinião, como uma prova de que é destemido (cf. vv. 92-105). Constatamos que esta *uirtus* é especificamente física. Demonstra Campos (1983/1984: 230) que Édipo “ante aqueles sinais que não consegue *compreender* fica em estado de pânico: neste caso trata-se de perturbações que lhe causa o seu próprio inconsciente”. Na pergunta retórica (v. 103) *Quid sera mortis uota nunc demens facis?*, Édipo censura-se a si mesmo. O adjectivo *demens* faz entender que ele²⁶¹ identifica nele próprio um estado emocional demente. Ele tem consciência de ter tido oportunidade de morrer na altura em que enfrentou o monstro.

Édipo culpabiliza a Esfinge pela destruição da cidade (cf. vv. 106-109). A este propósito, indica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 106-9) que “Oedipus blames the dead Sphinx and looks to Phoebus for an answer to the plague. Given the category confusion embodied in the Sphinx, there is a sense in which Oedipus’ claim that the Sphinx ‘destroys Thebes’ is ironically/figuratively true”; interpretação que o A. já tinha afluído na introdução (2011: lix): “Oedipus’ statement that the Sphinx is still destroying Thebes is true in a way he cannot see (106-8).” Outra aproximação possível entre o protagonista e a *Sphinx*²⁶² está na ruína que ambos causam aos tebanos (cf. vv. 37-70, v. 94, vv. 110 ss.), apesar de Édipo ser mais devastador do que o monstro. O Coro atesta, no v. 159, que nem a natureza ficou privada de

²⁶⁰ A propósito do valor da *uirtus* para o homem romano, veja-se, por exemplo, Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 88).

²⁶¹ Nas edições de Zwierlein (2009^R), Viansino (1965), Miller (1968), Fitch (2004), Boyle (2011), os vv. 103-105 são atribuídos a Édipo; em Giardina (2000) são atribuídos a Jocasta.

²⁶² As mortes só terminam quando é desvendado o enigma.

mal: *omnia nostrum sensere malum*. Há, de facto, ironia trágica nesta crença de Édipo, uma vez que, como diz Staley (2010: 119): “Oedipus is but one of the *noua monstra*”.

Sob o ponto de vista estóico, o medo que assola o ânimo do protagonista por acontecimentos que não dependem dele prova que está afectado por *uitia*. Lembramos que Crisipo defendia a existência de dois géneros de causas: as que dependem dos homens e as que são desencadeadas pelo destino. Estas últimas, as causas antecedentes, não podem ser controladas pelos mortais. A liberdade do homem está no assentimento do espírito a uma determinada representação. No caso de Édipo e da peste que devasta Tebas, há uma força superior que o protagonista não pode controlar. Estas reacções comprovam que não está em simpatia com o Universo, está distante da *uirtus*.

No acto segundo, nota-se-lhe o *timor*, uma vez mais, em especial nos vv. 206-209, que transcrevemos:

*Horrore quatior, fata quo uergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat.
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.*

O próprio protagonista admite a sua profunda perturbação, o seu *incertus animus*, e procura entender-lhe as causas. Na fala de Édipo concentram-se várias palavras do campo lexical do *timor*, como se pode observar do jogo de palavras com formas de um mesmo verbo (o particípio *timens*, v. 206, e o presente do indicativo *timet*, v. 209). A forma do verbo *quatior*, na voz passiva (com valor semântico de ‘sou sacudido’, ‘sou agitado’, ‘sou estremecido’), o substantivo *horror* (supõe um arrebatamento vindo do interior, um estremecimento, motivado pela sensação de terror ou medo) e o adjectivo *trepidus* revelam que Édipo é atormentado pelos *affectus*, não os domina. A amplificação destes impulsos parece concentrar-se em sons oclusivos que sugerem a visualização do estremecimento do organismo: *quatior, fata quo uergant timens, / trepidemque ... pectus affectu labat*.

Estas perturbações têm na origem os *fata* que vão causar outras paixões. De um lado o binómio *metus* e *spes* (cf. vv. 207-208; vide Boyle 2011: *Comm. ad loc.* 206-8), pela expectativa de ficar a conhecer a profecia de Apolo. A esperança de receber uma mensagem favorável motiva-lhe uma sensação de alegria enquanto o medo lhe convoca o sofrimento, que se plasma na forma do adjectivo substantivado (*duris*).

Este mesclar de impulsos obriga a que a alma vagueie (cf. *labat, ambiguo*). O adjectivo *incertus* define de modo exacto como a *mens* humana oscila: é incapaz de se

movimentar por um caminho definido e certo. Édipo reconhece-o e acentua este estado com aliteraões (*iacent*, / *incertus*; *cum cupiat*) e com uma *sententia* (cf. v. 209) em tom de paradoxo (*scire cum cupiat timet*)²⁶³.

Também na *Ep.* 101. 8, Séneca dá conta dos malefícios que a ansiedade origina no homem. Transcrevemos o passo: *ex hac autem indigentia timor nascitur et cupiditas futuri exedens animum. Nihil est miserius dubitatione uenientium quorsus euadant; quantum sit illud quod restat aut quale sollicita mens inexplicabili formidine agitur. Animi* deste género não conseguem viver cada dia na forma plena e em equilíbrio perfeito (cf. *Ep.* 101. 9), nem ficam indiferentes à duração da vida²⁶⁴.

No que se refere ao vocabulário usado no passo da carta mencionada e no discurso de Édipo anotamos algumas semelhanças, como as que aproximam as palavras *timens* / *timor* (*Ep.*), *cupiat* / *cupiditas* (*Ep.*), *ambiguo* / *dubitatione* (*Ep.*), *animus* / *animum* (*Ep.*), *pectus* / *mens* (*Ep.*), *horror* / *formidine* (*Ep.*), *quator* / *agitur* (*Ep.*). As incertezas originam inconstância neste género de *pectora*, e os que a experimentam movimentam-se sem rumo certo. No caso do protagonista, domina-o um espírito, a um tempo, temeroso, porque urge saber a resposta de Apolo (cf. vv. 210-211), e desesperado, pela ambiguidade dos oráculos divinos (cf. v. 213: *adflictus*).

Depois que conhece o oráculo do deus, Édipo encarrega-se de descobrir o autor do crime (cf. vv. 239 ss.). É desmesurado nas determinações²⁶⁵ que anuncia. Como explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 247-73), nas suas ordens reflecte-se a ansiedade e a obsessão. Julgamos que se devem à incapacidade de Édipo de aceitar o seu próprio *fatum* e por achar que está seguro, que não é o regicida. Veja-se, ainda, que, por se julgar inocente, imputa a outro os crimes que são (foram) os seus. O discurso de Édipo é revestido de ironia trágica (vv. 257-264):

*cuius Laius dextra occidit,
hunc non quieta tecta, non fidi lares,
non hospitalis exulem tellus ferat.
thalamis pudendis doleat et prole impia;
hic et parentem dextera perimat sua,
faciatque (num quid grauius optari potest?)
quidquid ego fugi. Non erit ueniae locus:*

²⁶³ cf. Boyle 2011: *Comm. ad loc.* 209.

²⁶⁴ Os estóicos defendem uma vida com qualidade, independentemente da quantidade de anos da sua duração.

²⁶⁵ Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 247-73) estrutura-o em três momentos: invocação às divindades (cf. vv. 248-257), em forma de *captatio beneuolentiae*; a ordem de exílio do criminoso (cf. vv. 257-263); e o pedido para que não haja transigências em relação ao tiranicida (cf. vv. 263-273). A *fabula* de Séneca aproxima-se da de Sófocles. Neste não há, contudo, referência aos crimes: parricídio e incesto.

per regna iuro quaeque nunc hospes gero

O *rex* pretende seguir as ordens divinas. Assinalam-se algumas semelhanças entre o enunciado destas decisões e o oráculo²⁶⁶. A expressão do oráculo *profugus hospes* (v. 234) é retomada pelo soberano inconscientemente. Apesar de não ter compreendido o sentido destas palavras da pitonisa, que o tinham como referente, Édipo toma-se por hóspede e fugitivo utilizando o pretérito perfeito do verbo *fugio* (cf. v. 263) e o nome *hospes* (v. 264). Não consegue estabelecer uma analogia entre o que é dito pelo oráculo e o que ele próprio se considera.

O verso 238, onde o oráculo diz *turpis maternos iterum reuolutus in ortus*, aproxima-se de *thalamis pudendis doleat et prole impia* (v. 260). Em ambos os passos se recupera a ideia de incesto, de que nasceram os filhos de Édipo. Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 257-63) lembra que o protagonista “repeats the language of his own *fatum* from Act 1 (15-21)”, o que espraia a noção de medo que o assola, a dificuldade em viver o presente ante a possibilidade de que esse mal se concretize. O *rex* não compreende os sinais claros do deus, atesta, assim, uma cegueira psíquica.

Do ponto de vista retórico, a acumulação de conjuntivos exortativos (cf. Boyle 2011, *Comm. ad loc.* 257-63), de lítotes (cf. vv. 258-259), de palavras semanticamente aparentadas em estrutura paralelística (cf. vv. 257 e 261), amplifica a incapacidade do tirano de desvendar o seu próprio enigma. Na certeza de ser filho de Pólibo e Mérope, o protagonista não põe a hipótese de ser ele o criminoso, de ter já praticado o *nefas* que o destino lhe reservou²⁶⁷.

Na impossibilidade de Édipo entender o oráculo, aparecem em cena Tirésias e Manto²⁶⁸, anunciados por Creonte (cf. vv. 288-290). A cena que envolve o sacrifício e o *extispicium*²⁶⁹ adensa a atmosfera que é já de terror²⁷⁰. Em relação ao sacrifício, os animais

²⁶⁶ Citamos o oráculo, vv. 233-238: '*mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis, / si profugus Dirce Ismenida liquerit hospes / regis caede nocens, Phoebus iam notus et infans. / nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis: / tecum bella geres, natis quoque bella relinques, / turpis maternos iterum reuolutus in ortus.*'

²⁶⁷ cf. Boyle (2011: *Comm. ad loc.* vv. 239-43).

²⁶⁸ Manto não aparece em Sófocles, nem o episódio do *extispicium*, que é uma inovação de Séneca (cf. Boyle 2011: *Comm. ad loc.* 291-402).

²⁶⁹ A propósito deste episódio, veja-se, por exemplo, Duarte (2012: 164-165). Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 288-90) elucida: “[i]n another of the many ironies permeating the Senecan play, Tiresias’ presence, though intended to assist in the identification of Laius’ killer (...), actually delays that identification both by preventing Oedipus from further inquiries into the circumstances of Laius’ death and by producing an inconclusive *extispicium*.” Momentos como estes, que aparecem em outras tragédias (*Medea*, episódio dos filtros mágicos; *Hercules Furens*, Teseu descreve a Anfitrião o mundo infernal; em *Agamemnon*, Euríates narra a viagem atribulada do regresso dos heróis gregos, depois da conquista e da destruição da cidade de Tróia), suspendem a acção dramática. Possibilitam, pela analogia, acrescentar informações que podem ser pertinentes para a caracterização das figuras principais das tragédias.

²⁷⁰ Dupont (1995: 201) explica que este episódio provocaria emoções tanto nas personagens que assistem à observação das vísceras como nos próprios espectadores: “Les deux princes voient sa peur, mais voient aussi le

escolhidos, touro e novilha, são simbolicamente conotados com Édipo e Jocasta, respectivamente. A descrição de todo o ritual faz antever o desfecho de *Oedipus* e prefigura o destino dos filhos de Édipo²⁷¹ (cf. vv. 321-327 e vv. 356-383) — recupera-se o que o oráculo de Apolo tinha já anunciado.

Todos os elementos da natureza estão em sintonia: acusam Édipo. Mesmo o fumo, um dos primeiros sinais observados por Manto, prefigura a culpa do *rex* e da *regina* e da prole masculina (Polinices e Etéocles, cf. vv. 356-380). Na análise do fumo a envolver o rei, depreende-se uma dupla cegueira: intelectual (a ignorância e a incapacidade de interpretar os sinais divinos) e física, como auto-punição.

Vejamos concretamente o passo (vv. 325-327): *ambitque densus regium fumus caput / ipsosque circa spissior uultus sedet / et nube densa sordidam lucem abdidit*. Deparamos com a hipotipose das trevas, plasmada em substantivos (*fumus*, *nube*) reforçados por adjectivos (em poliptoto: *densus*, *densa*; *regium* [*caput*]; *sordidum* [*lucem*]), no comparativo de superioridade do adjectivo *spissus* ('espesso', 'cerrado') e na forma do verbo *abdo*. Também o adjectivo *sordidam*, anteposto ao substantivo que qualifica, *lucem*, amplifica a noção de obscuridade que envolve Édipo, em particular a cabeça (*caput*) e o rosto (*uultus*) — representação da cegueira no que ao destino diz respeito.

Também o vinho, referido por uma perífrase (v. 324: *libata Bacchi dona*), transfigurado em sangue, pode simbolicamente representar o sangue que será derramado pelas órbitas. Sobre este aspecto veja-se, por exemplo, Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 319-20).

No sacrifício podem reconhecer-se outros e novos novos indícios. É simbólico o modo como o touro reage quando espargido com a farinha (vv. 337-339): *Altum taurus attollens caput / primos ad ortus positus expauit diem / trepidusque uultum obliquat et radios fugit*. Os movimentos do animal representam os tormentos que Édipo sentirá com a descoberta da verdade — expressa neste passo pela metáfora da luz, representada pelo adjectivo *altum* e pelos nomes *ortus*²⁷², *diem*, *radiuo*. O terror que Manto constata no touro,

devin, grave et impassible, qui donne l'interprétation des signes vus par Mantô. Les visions monstrueuses se succèdent, qui doivent glacer d'horreur les spectateurs romains car ils ont ce savoir des signes qui appartient à la réalité quotidienne des sacrifices."

²⁷¹ cf. Boyle 2011: *Comm. ad loc.* 291-402.

²⁷² Sobre a simbologia de *ortus*, que representa o ponto onde o sol nasce, explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 337-9) que "has a special role in this play, being the term for Oedipus' biological origins and the last word of Apollo's oracle". O autor confronta este passo com o oráculo de Apolo (cf. v. 238), para estabelecer um paralelismo entre eles. Julgamos que, em *ortus*, pode haver outro sentido: a luz aproxima-se, metaforicamente, do conhecimento, da descoberta dos crimes de Édipo, o que o motiva a fugir. Também o momento em que os animais são imolados tem correspondências simbólicas: relacionam-se com o cumprimento da pena de Jocasta e de Édipo. A novilha suicida-se (cf. vv. 341-342) ao lançar-se contra o *ferrum*. O touro é golpeado duas vezes e, ainda assim, é com dificuldade que expira (cf. v. 344: *animamque fessus uix reluctantem exprimit*). No ponto de

visível nas formas verbais *expauit* e *fugit*, e no adjectivo *trepidus*, tem como causa a luminosidade e representa os sentimentos que Édipo exteriorizará ao tomar conhecimento da verdade. São igualmente simbólicos os dois golpes que desferem no animal: representam o auto-flagelo de Édipo (cf. Mastronarde 1970: 294).

Já na observação das vísceras da novilha (cf. vv. 353-380) se anotam outros sinais ominosos, que representam a mudança da ordem natural das coisas²⁷³. Tudo concorre para criar a imagem de um *locus horrendus*. O trepidar intenso das entranhas move as mãos de Manto (vv. 353-355): *non leui motu, ut solent, / agitata trepidant exta, sed totas manus / quatiunt nouusque prosilit uenis cruor*. Veja-se a abundância de vocábulos que testemunham o estremecimento: o substantivo *motu*; o adjectivo *agitata*; e verbos como *trepidant*, *quatiunt*, *prosilit*. O tumulto observado é reforçado pela *correctio*. Com este intróito, a filha de Tirésias perscruta o interior do animal para confirmar que a novilha está corrompida — símbolo da poluição que afecta o palácio real e se estende pela cidade de Tebas. Provam que o *cor* está doente o adjectivo *aeger* e o verbo *marceo* (ambos os termos têm sentidos aparentados, ‘doente’, ‘enfermo’ / ‘estar murcho’, ‘estar enfraquecido’, e são amplificados pelo quiasmo, v. 356: *marcet aegrum ... mersum latet*); a ausência de órgãos (cf. v. 357); o estado de doença²⁷⁴ e putrefacção do fígado²⁷⁵ (cf. v. 358: *tabidum spumat iecur*); a mudança da localização dos órgãos (cf. vv. 367-369); a existência de um feto numa novilha virgem e fora do útero (v. 373: *conceptus innuptae bouis*); o brado do fogo (cf. vv. 381-383).

Estas manifestações causam um terror geral que começa na natureza (a peste que dizima animais e homens é a expressão física da doença psíquica de Édipo e Jocasta), e se abate sobre o soberano e as personagens que o rodeiam. Manto não fica indiferente ao que vê

vista de Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 341-4), “the double blow may be seen as prefiguring Oedipus’ blinding and exile”. Na verdade, o duplo golpe e o movimento que o touro faz (v. 343: *huc et huc dubius ruit*) ligam-se ao arrancar dos olhos, ideia que atestamos pelo modo como o sangue jorra de cada uma das feridas (vv. 348-350: *huius exiguo graues / maculantur ictus imbre; sed uersus retro / per ora multus sanguis atque oculos redit*).

²⁷³ Manto refere duas vezes, no decorrer do *extispicium*, que a natureza está subvertida. Nos vv. 366-367, *mutatus ordo est, sede nil propria iacet, / sed acta retro cuncta*; e no v. 371, *Natura uersa est; nulla lex utero manet*. A segunda ode coral continua na senda de mostrar uma natureza corrompida, identificada na figura de Dioniso. Explica Boyle (2011: *Comm.* segunda ode coral, p. 207), “the focus on the transformative powers of the god, his ability to change—even reverse—the course of nature, is the playwright’s own; it accords with the inversion of nature evident in the *extispicium*, in the pronouncements of Apollo and fate, and (as the audience knows) in Oedipus’ personal history and anticipates the transformation of the ‘Bacchus-ignoring’ Oedipus himself”. O autor estabelece ainda a analogia entre a transfiguração de Dioniso de homem para mulher (cf. vv. 403-423) e o mesclar de graus de parentesco de Édipo (filho e marido).

²⁷⁴ A bilis negra (cf. v. 358: *fel nigrum*) ou *melancholia* (para os gregos) era sinal de *furor* (cf. Cic. *Tusc.* 3. 5. 11).

²⁷⁵ Pelo exame de Manto ao fígado da novilha, o leitor depreende que se profetiza o futuro dos filhos de Édipo (360-365): *en capita paribus bina consurgunt toris; / sed utrumque caesum tenuis abscondit caput / membrana latebram rebus occultis negans. / hostile ualido robore insurgit latus / septemque uenas tendit; has omnis retro / prohibens reuerti limes oblicus secat*. Prenuncia-se a guerra civil que arrastará Polínicos e Etéocles à morte.

(v. 323): *genitor, horresco intuens*. Tirésias, o afamado adivinho, fica perturbado, como se pode ler no verso 351: *Infausta magnos sacra terrores cient*.

Percebem-se os malefícios do *metus*: é paixão que obnubila eficazmente a *mens*. Não obstante todos os elementos da natureza transmitirem o mesmo significado, Édipo não se identifica como o responsável pelo delito, nem quando Creonte (depois do episódio de necromancia) narra o que ouviu de Laio (cf. vv. 626-658). Ao expor em pormenor o que o irmão de Jocasta viu e ouviu, Édipo reage de forma negativa e violenta. Notam-se dois movimentos no *animus* do *rex*. O primeiro é de terror (vv. 659-660): *Et ossa et artus gelidus inuasit tremor. / quidquid timebam facere fecisse arguor*. O vocabulário é ilustrativo: um *gelidus tremor* percorre-lhe as articulações e paralisa-as (como sugere o adjetivo). A aliteração, em consonância com o poliptoto, reitera o espanto da personagem: culpam-no de um acto que ele temeu (cf. *timeo*) e que o obrigou a fugir da cidade de Pólibo e Mérope. Na certeza da sua inocência, o segundo impulso é de cólera: julga que as acusações têm por objectivo tirar-lhe o poder (cf. vv. 667-670).

A despeito de, no decorrer das três acções, não haver desenvolvimento progressivo, a narração de Creonte obriga Édipo a uma instrospecção. No acto quarto²⁷⁶, nota-se que o *metus* permanece. Recusa-se a acreditar nas evidências, confia na sua *pietas* e contesta todas as acusações (cf. vv. 665-666; vv. 764-767). Os raciocínios que formula permitem-lhe aproximar-se da verdade. Recorda-se vagamente do encontro com Laio, que designa por *senex superbus* (cf. vv. 770-771). O diálogo com Jocasta aclara-lhe o olhar e traz-lhe à memória o infausto cruzamento dos três caminhos. Nos vv. 782-783 (*teneo nocentem: conuenit numerus, locus— / sed tempus adde*), suspeita que ele é o regicida. Precisamente na altura em que procura confirmar o seu pressentimento, entra em cena o velho de Corinto para anunciar a morte de Pólibo²⁷⁷.

Com a chegada do ancião, fundamental para a *anagnorisis*, o protagonista volta a anunciar os seus receios. Sente-se livre do primeiro crime (parricídio), como se pode ler nos vv. 789-791: *Genitor sine ulla caede defunctus iacet. / Testor, licet iam tollere ad caelum pie / puras nec ulla scelera metuentes manus*. É notória a ironia trágica, amplificada por aliterações: *pie / puras* e *metuentes manus*. Julga-se isento do assassinio do pai, não deixa ainda de temer o outro *nefas* (v. 792): *sed pars magis metuenda fatorum manet*. O poliptoto

²⁷⁶ Em específico nos vv. 764-767.

²⁷⁷ Tal como acontece no acto segundo, em que Édipo inquiria Creonte sobre o assassinio de Laio e é interrompido pela entrada de Tirésias e de Manto (cf. v. 288), também neste caso há uma nova pausa no diálogo entre o soberano e Jocasta com a entrada do velho de Corinto. Partilhamos com Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 782-783) que estas paragens não dão oportunidade a Édipo de compreender que ele é o assassino de Laio. O surgimento de outras personagens implica o reiniciar da investigação.

do verbo *metuo* (v. 791: *metuentes*; v. 792: *metuenda*) atesta que não há um único momento em que o soberano se sinta seguro de si próprio, ideia que é intensificada pela ocorrência de sons nasais. Quanto mais pensa na possibilidade de adultério, mais notórios são os *affectus*, como se pode ver das palavras escolhidas quer pela figura principal, quer pelo *senex*: em nomes e formas nominais (v. 791: *metuentes*; v. 792: *metuenda*; v. 793: *metum*; vv. 797 e 801: *metus*; v. 798: *timor*) e em formas verbais (v. 794: *horreo*; v. 795: *metuis*; v. 796: *fugat*; v. 800: *tremo*; v. 801: *timere*).

Este estado perturbado de Édipo tem que ver exclusivamente com a incapacidade de aceitar o destino²⁷⁸. Na verdade, como explica Töchterle (2014: 488), “The fate met by Oedipus is hard to confront with Stoic calm”. Julgamos, todavia, que o protagonista ilustra o pensamento que Séneca desenvolve no *De Prouidentia* 1. 5. 9: *‘Quare tamen deus tam iniquus in distributione fati fuit ut bonis uiris paupertatem et uulnera et acerba funera adscriberet?’ Non potest artifex mutare materiam: hoc passa est. Quaedam separari a quibusdam non possunt, cohaerent, indiuidua sunt*. O *fatum* está, por vezes, na dependência de outros elementos, há uma confatalidade que o mito de Édipo presentifica. O nascimento dele tinha sempre implicado o terrível *nefas*, matar o pai e casar com a mãe, uma vez que cumpre uma pena destinada a Laio.

1.2.2. *Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur et uiuere nolunt, mori nesciunt*²⁷⁹

Este passo da carta de Séneca tem um sentido próximo das *fabulae* que tematizam a *sors* de Édipo. Vítima de uma confatalidade, julga-se, por um lado, miserável e representa, por outro, a categoria de homens criticados por Séneca que se deixam submeter aos tormentos que lhes assolam a vida. Se em *Oedipus* era evidente o temor do protagonista, entende-se em *Phoenissae* que este *malum* torna Édipo enfermo²⁸⁰. Sente-se oprimido pelos

²⁷⁸ Segundo Cattin (1963: 14), “toute la tragédie d’*Oedipe* plie sous le poids du destin, c’est-à-dire, de la volonté inexorable des dieux. L’idée qu’incarne cette pièce était très populaire: on n’échappe pas au destin.” Giancotti (1953: 92) considera esta *fabula* como “irriducibilmente fatalistica”. Este destino faz com que Édipo não consiga fazer pleno uso do seu autodomínio. Mostra Littlewood (2007^R: 24) que “Oedipus fails because he loses himself in a world which he cannot control, the external world governed by Fortune.”

²⁷⁹ Séneca, *Ep.* 4. 5.

²⁸⁰ Ao longo da tragédia, o estado emocional de Édipo é recorrentemente identificado por vocábulos de raiz *tim-* (v. 50: *timeo*; v. 174: *timida*; v. 191: *timere*; v. 197: *timidi*; v. 247: *timibar*) e de raiz de *fug-* (v. 21: *fugas*; v. 23: *fugiens*; v. 210: *fugias*; v. 211: *fugis*; v. 215: *fugis*; v. 216: *fugio, fugio*; v. 217: *fugio*; v. 218: *fugio*; v. 231: *fugissem*; v. 259: *refugit*), a identificar o estado emocional de Édipo.

vários crimes que praticou e, em simultâneo, teme que possa empreender novos actos condenáveis, como se lê nos vv. 46-50:

*Omitte poenas languidas longae morae,
Mortemque totam recipe. Quid segnis traho
Quod uiuo? Nullum facere iam possum scelus —
Possum miser! Praedico, discede a patre;
Discede, uirgo: timeo post matrem omnia.*

O quiasmo em homeoptoto (*omitte poenas languidas ... mortemque totam recipe*) evidencia a lentidão da passagem do tempo²⁸¹, que torna suportáveis as penas do criminoso (reforçada a ideia pela aliteração *languidas longae*), e se opõe à celeridade com que ele pretende acolher a morte. O adjetivo *totam*, a categorizar *mortem*, faz recordar que uma parte de Édipo deixou de viver a partir do momento em que escolheu cegar-se e optar pelo exílio. Este afastamento comprometeu a sua relação com os outros. Assim, *mortem totam* exprime o desejo de Édipo de perder a vida. As perguntas retóricas pretendem orientar a vontade dele nesse sentido.

A repetição do verbo *possum*, em contexto de pergunta-resposta, implica um movimento interior: ao questionar a hipótese de cometer mais um *scelus*, admite essa possibilidade, o que origina um novo impulso no seu íntimo, quer ficar sozinho, privando-se, por segurança, de Antígona. A iteração do verbo *discedo* no imperativo, como ordem (ideia reforçada pela forma verbal *praedico*), sugere o pavor de Édipo, cada vez mais intenso. A estrutura paralelística em *uariatio* (*discede a patre / discede uirgo*) dá a entender o receio do pai de realizar um outro crime agora com a filha, sentimento que se depreende, ainda, da frase afirmativa com a qual termina a sua fala. O sentido temporal do advérbio *post* atesta que um acto praticado, o incesto, pode ter outros efeitos, ousar tudo (*omnia*) — entende-se: proceder de igual forma com a filha. Este discurso permite a Édipo desvelar as causas que o agitam e o impelem a fugir (vv. 216-231):

*Me fugio; fugio conscium scelerum omnium
pectus, manumque hanc fugio, et hoc caelum, et deos:
et dira fugio scelera, quae feci innocens.
ego hoc solum, frugifera quo surgit Ceres,
premo? has ego auras ore pestifero traho?
Ego laticis haustu satior? aut ullo fruor
almae parentis munere? ego castam manum
nefandus, incestificus, execrabilis*

²⁸¹ Vejam-se as palavras do campo lexical do tempo, conotadas com o estado inerte do corpo de Édipo, *languidas, longae morae, segnis traho*.

*attrecto? ego ullos aure concipio sonos,
per quos parentis nomen, aut nati audiam?
Utinam quidem rescindere has quirem uias,
manibusque adactis omne, qua uoces meant,
aditusque uerbis tramite angusto patet,
eruerem possem, nata: iam sensum tui,
quae pars meorum es criminum, infelix pater
fugissem.*

Ao repetir a forma do verbo *fugio*, o anterior soberano de Tebas desenvolve todas as agitações que o impelem a afastar-se bruscamente da vida, enumerando-as em polissíndeto, a marcar um ritmo mais lento, reforçado pela assonância em nasais. Começa do geral (*me fugio*) e vai particularizando para referir tudo quanto se incentiva a evitar: o *consciis pectus* (a consciência dos *scelera omnia* que praticou) e a *manus haec* (o instrumento que usou para cometê-los). Pretende ocultar-se de tudo o que foi testemunha do delito: *caelum* e os *dei* e a filha — Antígona resulta do *scelus* (*nata iam sensum tui*, / *Quae pars meorum es criminum, infelix pater / fugissem*).

Subentende-se um sentimento de vergonha. O poliptoto de *scelus* atesta a consciência dos actos nocivos (como se entende do adjetivo *dirus*) que Édipo praticou inocentemente²⁸². Dá a entender um interesse em justificar os motivos que o levaram a decidir morrer, única forma de se ocultar. Apresenta os argumentos numa sequência de perguntas retóricas (vv. 219-225), introduzidas por *ego* (excepto no v. 220: *has ego*) e terminadas por formas verbais do campo lexical dos sentidos (*premo, traho, satior, fruor, attrecto, concipio* [*ullos aure ... sonos*], *audiam*). Com esta estrutura discursiva comprova não ser digno de viver (cf. vv. 225-231). Os infinitivos *rescindere* e *eruerem* e o particípio perfeito *adactis* manifestam o estado de perturbação de Édipo, horrorizado, e denotam o seu desejo de usar uma força bruta contra ele próprio.

O *metus* recorda-lhe o presente *dolor* por ser vítima de uma sorte adversa. Estes dois *mala* revigoram, por sua vez, a cólera — este *affectus* é cada vez mais explícito com a lembrança constante dos crimes praticados. Mostra Dupont (1995: 57) que Édipo e Teseu “seront éternellement liés au crime commis, auquel désormais ils s’identifient, ce qui est leur façon de retrouver le statut de héros mythologique. Ils deviennent définitivement le sujet du crime que raconte la fable.”

²⁸² Na edição de Zwierlein (2009^R) e na de Frank (1995) optou-se por *innocens*, tradição do E; há edições que têm *nocens*, respeitando a códice A. Explica Frank (1995: *Comm. ad loc.* 218) que “[t]he reading of E, *innocens*, is obviously correct, since *nocens* of A makes no sense: even a guilt-ridden Oedipus could not have considered that he was *legally* guilty of crimes which he had committed in ignorance (cf. S. *OC.* 988-99)”

Esta categoria de heróis pode servir, na nossa perspectiva, de exemplo de como os *peccata* arruinam não apenas aquele que se afasta da natureza, mas também outras pessoas que lhe estão próximas. No caso específico do protagonista de *Oedipus* e de *Phoenissae*, não é muito evidente a referência à maldição de Laio cujo efeito determinou o nascimento de Édipo. Parece-nos haver alusões a essa fatalidade no Coro de *Oedipus*, quando desculpa o soberano ou recorda o destino da família de Lábdaco (vv. 709-711), *Non tu tantis causa periclis, / non haec Labdacidas petunt / fata*; e na fala de Édipo em *Phoenissae*, pela altura em que rememora, obcecado pelos *nefanda*, os *fata tam tristia* (v. 244)²⁸³. Justifica com estas lembranças contínuas a *libido moriendi*²⁸⁴.

É novamente acometido por pudor quando fala de um dos *impia crimina* (vv. 262-263): *proloqui hymenaeum pudet / taedasque nostras?* O verbo *pudeo* tem o sentido de ‘ter vergonha’. Este sentimento envolve, em geral, um rubor que se visualiza nas faces da personagem. Édipo aviva as emoções de *ira* e *dolor* com palavras semanticamente aparentadas (*hymenaeus* e *taedae*), em homeoptoto, para se referir ao matrimónio com Jocasta. Encolerizado, quer adensar o sofrimento, e, para isso, recorda emoções que suscitam o medo (vv. 264-267):

*facinus ignotum, effërum,
inuitatum fare quod populi horreant,
quod esse factum nulla non aetas neget,
quod parricidam pudeat*

A acumulação de adjectivos em assíndeto (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 264-5) para identificar a má acção (*facinus*) permite enumerar três orações finais dependentes de *fare*. Assim, para provocar a sensação de arrepio associada ao medo (cf. *horreant*), Édipo deve falar do crime enquanto *ignotus*; enquanto selvagem (*effërus*), com o recurso à lítotes (*nulla non aetas neget*), para ser eternamente recordado; como extraordinário — por não ser comum

²⁸³ Citamos os vv. 245 a 259: *uideram nondum diem, / Uterique nondum solueram clusi moras; / Et iam timebar. Protinus quosdam editos / Nox occupauit, et nouae luci abstulit. / Mors me antecessit. Aliquis intra uiscera / Materna letum praecoquis fati tulit: / Sed numquid et peccauit? Abstrusum, abditum, / Dubiumque an essem, sceleris infandi reum / Deus egit. Illo teste damnauit parens, / Calidoque teneros transuit ferro pedes, / Et in alta nemora pabulum misit feris, / Auibusque saeuis, quas Cithaeron noxius / Cruore saepe regio tinctas alit. / Sed quem deus damnauit, abiecit pater, / Mors quoque refugit.* Para Frank (1995: *Comm. ad loc.* 243-262), “in 260, Seneca makes Oedipus ignore the part of the legend in which Laius is said to have initiated the quarrel which prompted Oedipus to kill him; in 261, *pietas redimet* implies, with black humour, that Oedipus’ incest was an act of atonement for the murder of Laius”. Julgamos que as tragédias *Oedipus* e *Phoenissae* tematizam a confatalidade do destino. As figuras míticas esforçam-se, debalde, por evitar os vaticínios. Séneca retoma o acervo mitológico. Desenvolve os *affectus* causados pela incapacidade de as personagens aceitarem aquilo para que estavam destinados.

²⁸⁴ Sobre este aspecto, veja-se o cap. *Libido*, em [uia] *quae mea hac uita extrahat*.

(*inuitatus*) — para causar vergonha até a um parricida²⁸⁵. A aliteração (*parricidam pudeat*) acentua a advertência de que qualquer indivíduo que tenda para esta categoria de homicídios se deva afastar desse propósito ignominioso, moralmente condenado. Édipo (incestuoso e parricida) torna-se um exemplo que não deve ser seguido. Com esse propósito, refere com pormenores os seus crimes (vv. 267-272):

*in patrios toros
tuli paterno sanguine aspersas manus
scelerisque pretium maius accepi scelus.
leue est paternum facinus: in thalamos meos
deducta mater, ne parum scelerum foret,
fecunda*

A ocorrência de vocábulos semanticamente aparentados, em estrutura paralelística (*patrios toros*; *paterno sanguine*), amplia a noção que Édipo tem dos seus actos nefandos. Sobre este aspecto, demonstra Frank (1995: *Comm. ad loc.* 267-268):

The horror of Oedipus' incest is emphasised by the repetition *patrios ... paterno*: it would have been bad enough if Oedipus had slept with his mother without having committed any other crime, but his having done so while actually polluted by parricide was to compound his pollution to an almost inconceivable degree.

A imagem das mãos maculadas pelo sangue de Laio que se dirigem para o leito paterno evoca o terror sentido pela consciência do que fez. O poliptoto de *scelus* enumera de forma ascendente os três crimes (morte, casamento e descendência), enquanto o comparativo de superioridade (*maius*) atesta que o segundo *scelus* é mais grave do que o primeiro, ideia que amplifica com a estrutura quiástica (*scelerisque pretium maius ... scelus*). Édipo comprova que o incesto é mais grave que o outro crime ao socorrer-se de uma antítese: *maius scelus* com o referente de amor pela mãe; *leue* para se referir ao *facinus paternum*.

A *uariatio* presente na identificação do leito, em nova estrutura quiástica (*in patrios toros ... in thalamos meos*²⁸⁶) para distinguir a figura paterna (nomeado pelo adjectivo *patrius*) de si próprio, Édipo (identificado pelo pronome possessivo *meus*), acrescenta mais um acto pautado pela ignomínia: a gravidez da Jocasta. O sarcasmo da personagem, que se

²⁸⁵ O parricídio era considerado como um dos piores crimes. Veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* 267). Contudo, nas tragédias *Oedipus* e *Phoenissae* toma-se por mal superior o incesto.

²⁸⁶ A propósito da palavra *torus*, o primeiro sentido é fita, corda, cabo. Atesta Ernout-Meillet (s.u. *torus*) que “[d]ans la langue poétique impériale a été pris pour synonyme de ‘lectus’, lit funèbre, lit nuptial (= *thalamus*)”. *Thalamus* tem os sentidos de ‘quarto ou parte independente’ (com a função de dormitório); por metonímia designa ‘casamento, relações conjugais’ (cf. OLD s.u. *thalamus*).

depreende da lítotes *ne parum scelerum foret*, ao descrever todos estes feitos de forma gradativa ascendente, leva a identificar um sentimento de angústia, ao mesmo tempo que cria emoções relacionadas com o pavor.

Édipo sente ainda *pudor* (v. 301) pela infâmia dos filhos que se preparam para uma guerra civil. A aproximação das hostes de Polinices contra Tebas instiga, por sua vez, temor (v. 321: *pauentes arma fraterna*) nos seus habitantes, o que os leva a pedir auxílio a Édipo (vv. 320-327).

Com a chegada do mensageiro com o objectivo de pedir auxílio a Édipo, percebe-se que os habitantes de Tebas estão apavorados com a expectativa de uma guerra civil e de (mais) um crime (v. 327: *succurre, prohibe pariter et bellum et scelus*). Eles acreditam que o anterior soberano pode aplacar a ira fraterna. O *nuntius* faz notar a emergência de se agir com dois imperativos (um implica auxílio, o outro acção contra os filhos), na aliteração e no polissíndeto que especifica onde o anterior soberano deve actuar.

O mensageiro tem como objectivo incitar Édipo a abandonar o estado de inércia e estimular-lhe um movimento a favor do povo. Ao contrário do esperado, o *nuntius* não consegue levar o antigo tirano para Tebas e afastar a iminência de novos *scelera*, que têm como efeito um medo geral (v. 321: *Thebae pauentes*). O movimento de Édipo é oposto: desaparece nas florestas para apenas ouvir a violência da guerra (cf. vv. 358-362).

O escudeiro, à semelhança do que o *nuntius* fez com Édipo, tenta persuadir Jocasta a aplacar a cólera fraterna. Incute-lhe medo: presentifica o aspecto da natureza, metáfora que ilustra o estado anímico das personagens envolvidas na batalha (vv. 394-402):

*uide ut atra nubes puluere abscondat diem
fumoque similes campus in caelum erigat
nebulas, equestri fracta quas tellus pede
summittit. et, si uera metuentes uident,
infesta fulgent signa, subrectis adest
frons prima telis, aurea clarum nota
nomen ducum uexilla praescriptum ferunt.*

O *Satelles* exorta Jocasta a afastar, em primeiro lugar, o olhar de si própria para contemplar o que se vê no exterior (cf. vv. 387 ss.). No imperativo do verbo *uideo*, convida a rainha a captar a imagem da *natura*: vista de cima para baixo, para o *campus*, e daqui novamente para o *caelum* para voltar novamente o olhar para a terra (especificamente para a poeira que é levantada pela marcha rápida de cavalos). Por meio da hipotipose da escuridão

que envolve o céu e a terra (cf. *atra, puluere, abscondat, fumo, nebulas*) se plasma o medo, experimentado de forma geral.

O poliptoto do verbo *uideo* permite criar um efeito de aproximação entre a figura feminina e os outros, os *metuentes*. A indicação do receio que os tolhe²⁸⁷ e da extensão do exército (vv. 398-400), que é observado, pretende implicar o movimento da rainha. Com esse intuito, a fala do escudeiro termina com uma exortação (vv. 401-402): *I, redde amorem fratribus, pacem omnibus, / et impia arma matris oppositu impedi*. A exortação expressa pelos imperativos (cf. *I, redde, impedi*) incute na personagem feminina a obrigação de agir, pois resta nela a esperança de restituir o amor entre irmãos e, concomitantemente, trazer a paz de volta à cidade.

Quando chega ao campo de batalha, Jocasta ainda consegue suspender o início do conflito. Observa em Polinices uma sensação de medo (v. 477): *quid dubius haeres? an times matris fidem?* A forma verbal *haereo* significa ‘estar parado’ (a nível físico e moral). A rainha questiona se, na origem deste estado de imobilidade, que transparece ainda do adjetivo *dubius*, estará algum temor de Polinices de ser vítima de dolo por parte da própria mãe, ideia que o filho retoma (vv. 478-480): *Timeo: nihil iam iura naturae ualent. / post ista fratrum exempla, ne matri quidem / fides habenda est*.

A forma *timeo* (v. 478), em poliptoto com *times* (v. 477), recupera o pensamento da mãe com o intuito de desenvolvê-lo. Observamos que o receio que paralisa os movimentos de Polinices se deve a um sofrimento anterior, aos *exempla fratrum*. Por negativas faz entender a sua expectativa de que algo mau acontecerá. Esse medo impele-o a duvidar da natureza, desconfia de tudo, até da mãe. O reconhecimento dos motivos que o transtornam proporcionam a Jocasta continuar a sua argumentação em favor da paz (vv. 488-498):

*ille te, tu illum times?
ego utrumque, sed pro utroque. quid strictum abnuis
recondere ense? qualibet gaude mora;
(...)
uereris fratris infesti dolos?
quotiens necesse est fallere, aut falli a suis;
patiare potius ipse quam facias scelus.
sed ne uerere: mater insidias et hinc,
et rursus illinc abiget. exoro? an patri
inuideo uestro? ueni ut arcerem nefas,
an ut uiderem propius?*

²⁸⁷ Recorda Frank (1995: *Comm. ad loc.* 397) a propósito do v. 397, *si uera metuentes uident*, que o medo “can cause the sense of sight to become unreliable”.

A abundância de pronomes dá a conhecer a linguagem de interioridade²⁸⁸: no recurso ao quiasmo (*ille te tu illum*), Jocasta estabelece uma semelhança entre os dois irmãos — ambos se temem. O mesmo *affectus* é sentido por ela, mas por querer proteger ambos os filhos (*pro utroque*), noção que intensifica com o poliptoto do pronome *uterque*. Na origem deste estado perturbado está o desejo de ver os filhos bem, que se entende da preposição *pro*. Aspira, com esta *captatio benevolentiae*, apaziguá-los. Lembra Frank (1995: *Comm. ad loc.* 489): “despite her position of extreme danger, her fear is not for herself but for her sons. However, whereas the brothers’ fear each other is purely physical, Jocasta is concerned as much for their moral (see 450-7), as for their physical, well-being.” A pergunta retórica (v. 492: *uereris fratris infesti dolos?*) retoma a ideia de medo, desta feita no tocante a Etéocles. A insegurança dele (o verbo *uereor* consagra o sentido de ‘ter medo de, recear’), que resulta de esperar algum dolo do irmão, atesta o controle das *passiones*. A *sententia* (vv. 493-494) estabelece uma hierarquia nas situações criminosas entre irmãos.

Estes versos recordam-nos dois passos das cartas a Lucílio. Citamos os vv. 492 a 494, *uereris fratris infesti dolos? / quotiens necesse est fallere, aut falli a suis; / patiare potius ipse quam facias scelus*, que parece ecoar a *Ep.* 3. 3: *nam quidam fallere docuerunt dum timent falli, et illi ius peccandi suspicando fecerunt*, e a *Ep.* 95. 52, *ex illius constitutione miserius est nocere quam laedi*. Consideramos haver uma proximidade entre os textos.

No caso do primeiro passo mencionado, essa semelhança assenta na escolha de palavras e no modo como elas estão dispostas na frase, isto é, na sintaxe. Os verbos *uereor* e *timeo* são semanticamente aparentados (cf. Ernout-Meillet s.u. *uereor*). A dificuldade que o ser humano tem em confiar num outro ser da mesma espécie é reflexo de um estado emocionalmente perturbado, incapaz, segundo os estóicos, de usar a *ratio*. No caso de Etéocles, o medo obnubila-lhe a razão e não deixa acreditar na veracidade das palavras e do sentimento de Jocasta que confirma que os vai proteger (cf. vv. 495-496). O receio não só o inibe como traz consequências nocivas.

Os advérbios de lugar dos versos seguintes, *hinc* e *illinc*, insistem na função do Jocasta enquanto protectora de quaisquer *insidiae* que um ou outro dos filhos queira cometer. Para Frank (1995: *Comm. ad loc.* 495-496), “[t]here is a certain irony in the aged Jocasta’s insistence that she will protect her young, strong sons from a treacherous attack.”

Em relação ao segundo passo citado, cujo referente é a natureza, e ao v. 494, os textos têm o mesmo sentido: em ambos se condena a prática de acções nefastas que afastem o

²⁸⁸ cf. Traina 1987: 9-24.

homem da natureza. A carta desenvolve mais esta ideia. Demonstra que o homem foi gerado para viver em comunidade. É seu dever ajudar quem precise. As acções injustas implicam o afastamento do ser humano da *natura*²⁸⁹. Jocasta tem o propósito de apaziguar Etéocles e levá-lo a depor as armas. O advérbio *potius* em aliteração reitera o contraste entre *patior* e *facio scelus*. Impele-o a escolher o primeiro e a afastar-se do segundo, e reforça este propósito com a repetição do verbo *uereor* na segunda pessoa do singular. Nas perguntas retóricas, Jocasta aspira captar a benevolência dos filhos. As frases interrogativas, que recordamos (496-498) *Exoro? An patri / inuideo uestro? Veni ut arcerem nefas / an ut uiderem propius?*, ilustram sentimentos de dor e, ao mesmo tempo, de receio. Suspeita-se a dificuldade da figura materna em conseguir deter os filhos e evitar uma guerra fratricida.

Nas palavras que dirige a Polinices, Jocasta faz por tranquilizá-lo. Na análise do seu discurso verificamos duas categorias de *affectus* que a consumiram durante o período em que ele esteve ausente de Tebas, exilado. Esse duplo sentimento lê-se nos vv. 516-517: *nate suspensae metus / et spes parentis*. A ansiedade materna (*suspensae ... parentis*) é motivada pela incerteza quanto ao bem-estar do filho, obrigado a vaguear por outras terras. Jocasta mostra que, em simultâneo, esperou por um futuro reencontro. Percebe-se nela um desejo de voltar a ver Polinices, mesmo que esse encontro implicasse ter de o temer. Com o recurso à analepse, Jocasta revela a Polinices que, mesmo estando ausente, ele lhe despertou cuidados (vv. 520-522: *'quando pro te desinam' / dixi 'timere?'; dixit inridens deus: / 'ipsum timebis.'*).

Os poliptotos (*dixi ... dixit; timere ... timebis*) criam uma estrutura paralelística de pergunta e uma resposta (talvez inesperada) de um deus²⁹⁰ que confirma que Jocasta vai ter, num futuro próximo, medo dele. Na fala dessa ignota divindade está insinuado o conflito entre os dois irmãos.

²⁸⁹ Em estrito respeito da doutrina estoica, lembra Séneca nesta epístola 95 que a natureza dotou os seres humanos com um sentido de comunidade. Para seguir a natureza, o Homem deve respeitar e amar o seu semelhante, como se de família se tratasse. Citamos o passo 95. 52-53: [52] *omne hoc quod uides, quo diuina atque humana conclusa sunt, unum est; membra sumus corporis magni. Natura nos cognatos edidit, cum ex isdem et in eadem gigneret; haec nobis amorem indidit mutuum et sociabiles fecit. Illa aequum iustumque composuit; ex illius constitutione miserius est nocere quam laedi; ex illius imperio paratae sint iuuandis manus.* [53] *Ille uersus et in pectore et in ore sit: homo sum, humani nihil a me alienum puto. Habeamus in commune: <in commune> nati sumus. Societas nostra lapidum fornicationi simillima est, quae, casura nisi in uicem obstarent, hoc ipso sustinetur.* Julgamos pertinente esta epístola por tornar evidente a ideia de transgressão das leis não só humanas como divinas quando o homem pratica alguma acção injusta.

²⁹⁰ Cf. Frank (1995: *Comm. ad loc.* 521-522) a propósito de autores clássicos que aludem ao escárnio dos deuses em relação aos homens. Esta fala da divindade pode surgir aqui como resposta às súplicas que a rainha sempre fez aos deuses (cf. vv. 517-518) ou é uma reacção que vem do interior da personagem e que ela julga que é uma voz exterior.

A visão dos dois filhos, armados, no campo de batalha, o confronto entre ambos (adiado pelas súplicas maternas), intensificam a sensação de medo que domina Jocasta (vv. 528-532):

*stupeo et exsanguis tremo,
cum stare fratres hinc et hinc uideo duos
sceleris sub ictu; membra quassantur metu:
quam paene mater maius aspexi nefas,
quam quod miser uidere non potuit pater.*

A forma *stupeo* exprime uma contracção muscular provocada por uma sensação de horror. Entende-se que o corpo de Jocasta exterioriza os movimentos interiores (cf. *tremo*) provocados pelo medo. O adjectivo *exsanguis* atesta a debilidade física (a metáfora sugere a palidez) da rainha que permanece entorpecida. A iteração do advérbio de lugar mostra que o único movimento exterior da personagem é feito pelo olhar, quando contempla os dois filhos inimigos, em pontos opostos e prestes a iniciar um confronto entre eles.

A expectativa do *scelus* está na origem deste adensar de sensações de medo. É exteriorizada a violência deste *malum* no recurso ao verbo *quasso*, manifestação de um tumulto impetuoso visível para os outros. Os *membra*, sinédoque para designar o corpo de Jocasta, são abalados pelo *metus* e tremem. As aliteraões (*mater maius*, *quam quod*, *potuit pater*), o uso de palavras semanticamente aparentadas (*scelus*, *nefas*), a hipotipose do olhar (*uideo* — duas ocorrências — *aspicio*) diferenciam o crime de Jocasta e de Édipo do dos filhos de ambos. A utilização do comparativo de superioridade distingue os últimos dos primeiros. A guerra civil é, na perspectiva de Jocasta e de Édipo, pior do que o incesto. Enquanto Polínicos e Eteócles estão conscientes dos *scelera* que vão cometer, os de seus pais foram praticados na ignorância. Lembra Séneca, nas *Naturales quaestiones* 6. 29. 1-2:

Nam quod aliquot insanis attonitisque similes discurrere fecit metus. Qui excutit mentes, ubi priuatus ac modicus est; quid? ubi publice terret, ubi cadunt urbes, populi opprimuntur, terra concutitur, quid mirum est animos inter dolorem et metum destitutos aberrasse? 2. Non est facile inter magna mala consipere. Itaque leuissima fere ingenia in tantum uenere formidinis ut sibi exciderent. Nemo quidem sine aliqua iactura sanitatis expauit, similisque est furentis quisquis timet; sed alios cito timor sibi reddit, alios uehementius perturbat et in dementia transfert.

Este passo ilustra os efeitos do medo no ser humano, que chega a provocar demência no ser afligido, quando o *affectus* é impetuoso. *Phoenissae* apresenta, de alguma forma, o

pavor que a iminência de uma batalha provoca a todos em geral e na casa real em particular, uma vez que na origem está uma discórdia entre irmãos.

1.2.3. *nunc uero trepidamus cum periculum accessit, non animus nobis, non color constat*²⁹¹

A cidade de Tebas volta a ser o espaço de mais um crime em *Hercules furens*²⁹²: Lico é um estrangeiro, um regicida, que deseja tornar legítimo o *sceptrum* pelo casamento com Mégara, filha de Creonte, mulher de Hércules. Além deste crime, sabe-se, pelo acto primeiro, que Tebas gerou filhos ilegítimos a Júpiter, pelo que Juno desce à terra, impelida pelo ciúme e desejo de vingança. Sente-se, porém, constrangida por não conseguir derrotar um desses filhos do marido, Hércules. De todas as vitórias alcançadas por Hércules, a última, descida aos infernos, causa na madrasta sentimentos afins do *metus*. Interessa-nos, neste capítulo, observar esta *passio*, não só na mulher de Júpiter, mas igualmente em outras personagens, como é exemplo, Mégara.

O estado de temor que entorpece os movimentos das personagens é plasmado em Juno, em *Hercules furens*. A iteração da primeira pessoa do singular do verbo *uideo* (v. 50: *uidi ipsa, uidi...*; v. 60: *uidi*) sublinha a curiosidade do olhar da deusa. A imagem do mundo inferior provocou na mulher de Júpiter emoções violentas. A partir do momento em que compreende os feitos de Hércules — vencer o mundo inferior (derrotou Plutão), ter destruído as barreiras que separam este espaço subterrâneo do terrestre e transportar Cérbero pelas cidades de Argos (v. 59) — pressentem-se na deusa sensações relacionadas com o pavor²⁹³. Transcrevemos os vv. 60 a 65:

*uiso labantem Cerbero uidi diem
pavidumque Solem; me quoque inuasit tremor,
et terna monstri colla deuicti intuens
timui imperasse. Leuia sed nimium queror;
caelo timendum est, regna ne summa occupet
qui uicit ima: sceptra praeripiet patri.*

²⁹¹ Séneca, *Ep.* 22. 16.

²⁹² Esta tragédia mereceu um estudo prévio da nossa parte, na dissertação de mestrado intitulada *O mito de Hércules recriado: da loucura trágica de Eurípides à serenidade estoica de Séneca*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a 17 de Junho de 2009. Optámos por reescrever algumas partes da análise já feita nessa dissertação, acrescentando novos elementos resultantes do aprofundar da nossa investigação.

²⁹³ cf. Silva (2008: 89).

O acumular de vocábulos relacionados com o olhar e com a luz (*uiso, uidi; diem, Solem, intuens*²⁹⁴) reforça os *affectus* da personagem que tem a percepção da força de Hércules para usar sua *manus* (sinédoque para designar essa força) para o mal. O participio perfeito *deuicti* associa ao significado de *uinco* a intensificação semântica que o prevérbio *de-* lhe confere: assim se traduz a submissão total do monstro ao herói. Este pensamento fá-la ter medo. O relato das manifestações exteriores que contempla na natureza²⁹⁵ amplifica os seus próprios sentimentos. Interessa-nos averiguar a ocorrência dos vocábulos pertencentes ao campo lexical do *metus*. O participio presente do verbo *labo* capta a hesitação do dia perante a imagem do cão dos infernos; em *pavidum* (de *paueo*, ‘estar tomado de espanto ou pavor’) capta-se o sol paralisado de medo — vimos que pavor é um movimento forte, provocado na sede hegemónica, e altera a mente (cf. Cic., *Tusc.* 4. 8.19).

Ao observar o meio envolvente, Juno olha para si. A forma do perfeito do verbo *inuado* (‘apoderar-se’) comprova os impulsos violentos do *tremor* que a domina (*me*). Percebe-se deste nome a agitação do medo que se exterioriza, amplificando-o pelos sons nasais. Anota Fitch (1987: 140): “*Invasit* and other perfects forms of the verb are frequently used in prose and verse with subjects such as *terror, furor, libido* (...). *Tremor* is a favorite line ending in Senecan descriptions of emotion”.

O poliptoto (cf. *timui, timendum est*) permite fazer a transposição do medo que sentiu, pela ordem que deu (cf. v. 64), para outro motivo que lhe estimula *affectus* que excedem os anteriores²⁹⁶. O campo de visão é dirigido para a parte superior (morada dos deuses — *caelum*²⁹⁷). Deve concentrar-se na morada dos deuses. A perifrástica passiva amplifica a

²⁹⁴ O verbo *intueor* tem o sentido de ‘olhar atentamente, contemplar, examinar’ (OLD s.u. *intueor*). Entende-se que Juno observa com atenção aquilo que é captado pelo olhar.

²⁹⁵ Fitch (1987: 140) recorda: “The idea that the sun and the elements can be affected by sights on earth is traditional, e.g. Soph. *OT* 1425ff., Eur. *Her.* 1231ff.; but Sen. exploits it as a part of his general tendency to seek cosmic reactions to evil and disaster (see 1054-62 comm.).”

²⁹⁶ Com uma estrutura sintáctica muito próxima no v. 19, *sed uetera querimur*, e no v. 63, *leuia sed nimium queror*, Juno introduz as causas dos seus *affectus*. No adjetivo *uetera*, tem a oportunidade de fazer a transição de um tempo passado para o momento actual. Com o adjetivo *leuia*, reconfigura o valor que os acontecimentos presentes têm, tendo em vista os futuros (cf. Silva 2008: 89). O advérbio *nimium* dá uma categoria de excessivamente leve no que diz respeito aos acontecimentos narrados, comparando com aos que se espera venham a acontecer. Pretende justificar, com os perigos que se aproximam, as acções que vai realizar contra Hércules. Fitch (1987: 140) observa que tais transições “illustrate two Senecan tendencies: first, *Steigerung*, that is, movement to what is still more important, impressive, terrible; and second, classification and subdivision of material”.

²⁹⁷ Ao longo da fala de Juno, a deusa menciona três espaços físicos: o céu, a terra e o inferno. No caso do primeiro espaço, está conotado com as infidelidades de Júpiter. A referência ao céu, possibilita-lhe falar dos seus *affectus* (vv. 1 ss.) e, principalmente, de Hércules — um dos filhos ilegítimos do deus, a quem foi prometido os *astra* (cf. v. 23) — que a deusa persegue. Juno manifesta cólera por não conseguir derrotar o herói com os trabalhos que lhe impôs. Quanto ao espaço dos infernos, este é referido como um dos lugares que Hércules conquistou. A descida do herói, luta e vitória sobre Plutão, e retorno à terra (derruba as barreiras entre o mundo dos vivos e o dos mortos) suscita o já mencionado receio de o herói querer conquistar o único que

premência de temer por este espaço, dado ser o único de que o herói ainda não se apoderou. Juno acredita que ele pode ambicionar conquistá-lo (venceu os reinos de Neptuno e de Plutão, falta apenas o de Júpiter). A estrutura quiástica (*summa occupet uicit ima*) na *sententia* estabelece o paralelo entre os infernos que foram vencidos e as moradas superiores que estão em perigo. Na possibilidade de ocupação destes lugares, destronando Júpiter (cf. vv. 64-65: *regna ... summa ... sceptrā*), se concentra o motivo do medo²⁹⁸.

Depreende-se que este *malum* oprime as personagens, induzindo-as a julgar como provável que alguma desgraça se aproxima (cf. Cic., *Tusc.* 4. 8. 19). Este temor é recuperado na fala de Anfitrião, quando critica os *affectus* de Mégara (vv. 314-316): *Immo quod metuunt nimis / numquam moueri posse nec tolli putant: / prona est timoris semper in peius fides*. Denuncia-se o efeito nefasto do medo: a parte superior do espírito é constrangida, não consegue viver de forma tranquila. Na falsa opinião de que não consegue eliminar ou sequer suportar as adversidades, o ânimo é precipitado pela agitação interior e impulsionado para o desespero. O comparativo de *male* e o advérbio temporal (*semper*) demonstram a inclinação do *timor* para acreditar apenas no pior. Com estas *sententiae*, Anfitrião inclui a mulher de Hércules no conjunto de pessoas que se deixam arrastar por este *uitium*.

Esta *passio* volta a manifestar-se, de outra forma, quando Lico insiste que Mégara deve aceitá-lo como marido. A figura feminina tem uma reacção psicossomática²⁹⁹ como se entende do passo que a seguir se transcreve (vv. 414-418):

*Gelidus per artus uadit exangues tremor.
quod facinus aures pepulit? haut equidem horrui,
cum pace rupta bellicus muros fragor
circumsonaret, pertuli intrepide omnia:
thalamos tremesco; capta nunc uideor mihi.*

ainda lhe resta invicto (cf. vv. 64-74). O mundo inferior é o local que Juno elege para encontrar algum ser que consiga derrotar o Alcides (cf. vv. 86-104). Estes espaços voltam a ser evocados, mas por Hércules: por ocasião da sua chegada a Tebas, vindo, precisamente, dos infernos (vv. 592-608). O céu é referido na altura em que o herói enlouquece: o seu olhar centra-se nos astros (cf. vv. 939b-952a) e apercebe-se de que não conquistou ainda aqueles espaços (cf. vv. 957 ss.).

²⁹⁸ A aliteração *praeripiet patri* sublinha outro argumento que torna claro que o espaço celeste tem de ser protegido e que Hércules tende para acções violentas. Repare-se que, apesar de Séneca manter a generalidade dos traços míticos das personagens (a contínua perseguição da deusa ao herói; o facto de Hércules cumprir zelosamente os trabalhos impostos), é necessário verificar que as críticas de Juno são relevantes para se compreender o perfil do herói. Do solilóquio do acto 1, depreende-se que Hércules não se limita a cumprir o que lhe é imposto, supera-o. Este é um elemento fundamental para entender o desenvolvimento do protagonista que passa de herói a monstro. É precisamente este excesso, que a personagem feminina denuncia (ou antecipa), que é posto diante dos olhos do espectador / leitor, no momento em que Hércules entra em cena.

²⁹⁹ Estas manifestações físicas — reveladora da perturbação interior das personagens — são efectivamente frequentes nas tragédias de Séneca (cf., por exemplo, Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 414), e exemplificam o que Séneca expõe nas obras em prosa, como no caso da *Ep.* 106. 5 ss.

Os adjectivos, semanticamente aparentados, *gelidus* e *exanguis*, transmitem a imagem de uma agitação que vai percorrendo todos os membros do corpo, gelando-os de tal forma que os induz ao torpor, ao desfalecimento do ânimo — completamente subjugado pelo medo. Na pergunta retórica, Mégara dá a entender que tem dificuldade em aceitar o que ouve de Lico por se tratar de um delito (*facinus*). A forma do perfeito de *pello*, com sentido de ‘atacar, ferir’ (OLD s.u. *pello* 1.), atesta que o ânimo da mulher de Hércules está agitado: as palavras do tirano ferem-lhe os ouvidos.

O pedido de Lico³⁰⁰ possibilita a Mégara estabelecer um contraste entre o passado, em que ela demonstrou um carácter moderado (cf. *intrepide*) — ideia que reforça por uma lítotes, *haut equidem horrui* — quando se deu o conflito entre os seus familiares e Lico (cf. vv. 415-417), e o presente, demarcado pelo advérbio temporal *nunc*. A aliteração (*thalamos tremesco*) e o verbo incoativo (*tremesco*) sublinham uma reacção no corpo. Parecem visualizar-se as primeiras agitações da alma que induzem ao estremecimento físico, motivadas pela hipótese de ela se tornar cativa. Para Mégara, é preferível ser oprimida por correntes e ter uma morte lenta — noção espalhada na assonância nasal e na estrutura quiástica (vv. 419-420: *longa fame / mors ... lenta*) — pois julga que assim se manterá livre, longe do tálamo de Lico, e fiel a Hércules.

Notamos, na segunda parte deste estudo, que o medo pode ser provocado pela força física (concretizada no poder do tirano, de que Édipo e Lico são representantes; ou na robustez de Hércules, um monstro que Juno tem dificuldade em derrotar) ou pela potência natural, o destino, contra a qual não se pode superar. Cumpre-nos averiguar, por último, as tragédias que dizem respeito às descendentes do Sol. No caso de Medeia, é ela quem desperta temor nas outras personagens. Em *Phaedra*, este *affectus* é desenvolvido numa perspectiva um pouco diversa das *fabulae* anteriores, pois aplica-se como um exemplo de como o medo pode resultar em *scelus*.

³⁰⁰ Recorde-se que este pedido tem o firme propósito de Lico legitimar o poder. Na verdade, mantém-no com uma *trepida manu* (v. 341). Citam-se os vv. 341b e 344a: *rapta sed trepida manu / sceptrum obtinentur*. A estrutura quiástica (*rapta trepida manu sceptrum*), a assonância em oclusivas surdas (*p* e *t*) a insinuar um movimento agitado, e a *correctio* atestam a insegurança característica do poder ilegítimo. O adjectivo *trepida* deixa, pela hipálage, clara a perturbação do tirano, receoso pela fragilidade do lugar que ocupa.

1.3. *proles Solis*

1.3.1. *Quid enim necesse est mala accersere, satis cito patienda cum uenerint praesumere, ac praesens tempus futuri metu perdere?*³⁰¹

Na *fabula Medea* deparamos com algumas personagens que, de forma mais ou menos evidente, são impulsionadas pelo medo, pela insegurança. Creonte³⁰² é disso exemplo. Medeia inspira-lhe o *metus*, como se pode ler nos vv. 179 a 191:

*Medea, Colchi noxium Aeetae genus,
nondum meis exportat e regnis pedem?
molitur aliquid: nota fraus, nota est manus.
cui parcat illa quemue securum sinet?
abolere propere pessimam ferro luem
equidem parabam: precibus euicit gener.
concessa uita est, liberet fines metu
abeatque tuta. fert gradum contra ferox
minaxque nostros propius affatus petit.
Arcete, famuli, tactu et accessu procul,
iubete sileat. regium imperium pati
aliquando discat. Vade ueloci uia
monstrumque saeuum horribile iamdudum auehe.*

Das censuras que Creonte faz a Medeia infere-se o medo que ele tem dela. Repare-se nos atributos *noxium* (a categorizar *genus*) para a identificar como nociva, funesta. A iteração do participio perfeito de *nosco*, numa estrutura paralelística, coloca a par *fraus* e *manus*. É, portanto, conhecida pelas sucessivas fraudes, sempre com o intuito de prejudicar alguém. A mão é célebre por ter preparado filtros para favorecer Jasão, por ter assassinado o próprio irmão, Apsirto. Estas primeiras impressões justificam, para o soberano, o desejo e a intenção

³⁰¹ Séneca, *Ep.* 24. 1.

³⁰² Apesar de Wilson (2010: xxxiv) ter inserido na mesma árvore genealógica da casa de Tebas o Creonte, filho de Meneceu, e o Creonte de Corinto, distinguimos estas duas personagens míticas, tal como Klodt (2003: 930), que informa que esta segunda personagem mítica é filha de Liceto. O primeiro Creonte é pai de Mégara, e deu-a como esposa a Hércules; o segundo, pai de Creúsa, deu a filha em casamento a Jasão. Apesar de em *Medea* de Séneca haver uma referência à morte de Hércules no monte Eta (cf. vv. 637-640, o Coro faz um catálogo de heróis que integraram a expedição da nau Argos e que foram castigados por essa insolência: insinua, por isso, que Jasão será igualmente castigado), a narrativa mitológica da vingança de Medeia seria anterior à que envolve Teseu. É sabido que, depois de Medeia assassinar a família real de Corinto e de matar os próprios filhos, segue para Atenas, para a corte de Egeu, é protegida pelo rei e casa-se com ele. Quando Teseu regressa a Atenas, Medeia urde um plano para o matar, mas sem sucesso. Teseu torna-se rei da cidade ateniense depois de regressar de Creta. É conhecido o suicídio de Egeu quando viu as velas de cor preta dos navios que transportaram os jovens para a ilha de Minos, entre os quais se incluía o filho. Esse era o sinal estipulado para significar o fracasso / morte de Teseu, enquanto as velas brancas representariam o sucesso da tarefa. O esquecimento de Teseu em mudá-las teve esse efeito. Estas narrativas fazem-nos crer que o Creonte de *Medea* não é o mesmo de *Oedipus* e de *Hercules furens*.

de a expulsar do reino. A expectativa de ela estar a urdir alguma desgraça (*molior* tem o sentido de ‘maquinar, urdir’) é a causa do receio. O texto amplifica este sentimento com a aliteração *securum sinet* — a ilustrar um perfil cruel, que não poupa ninguém. O nome *lues* aproxima, de forma simbólica, Medeia a uma calamidade / epidemia, que Creonte deseja afastar do reino a qualquer custo. Apesar de ter atendido ao pedido de Jasão, o de não matar a feiticeira, Creonte ordena que ela abandone Corinto. No nome *metus*, o tirano confirma que a presença dela causa medo geral (cf. *finis*).

Os adjectivos *ferox* e *minax* acrescentam traços selvagens ao carácter da protagonista e, sequencialmente, vão-na assimilando a um monstro: *monstrumque saeuum horribile*. Este reconhecimento que o soberano faz de Medeia adensa o temor que ela lhe provoca, a ponto de proibi-la de se aproximar dele.

Nos vv. 269-271, Creonte reitera a necessidade de ela deixar Corinto: *purga regna, letales simul / tecum aufer herbas, libera ciues metu, / alia sedens tellure sollicita deos*. Evoca novamente o medo que ela suscita desta feita não no reino em geral, mas especificamente nos seus habitantes, nos Coríntios (no v. 185: *finis*; no v. 270: *ciues*) e a necessidade de os libertar desse *affectus* (retoma-se o verbo *libero* nos v. 185: *liberet*; v. 270: *libera*). E, quando Medeia insiste no pedido de estar algum tempo com os filhos, para se despedir deles, Creonte novamente teme. O contínuo expectar de que ela possa urdir *fraudes* tem como efeito o *timor*³⁰³. Medeia tira proveito dos *affectus* do tirano e concretiza aquilo que ele teme: trama um novo crime contra a família real. Atesta Duarte (2010: 24) que “[o] rei cai no *affectus* da *miser cordia*. Ao invés de ceder perante Medeia por um acto de pura concessão, de condescendência, de soberano que era, ante alguém que, em termos de poder, lhe era inferior, Creonte cede, sim, mas por pena e porque foi por ela manipulado”. Creonte é vítima do seu próprio erro.

Também Jasão é acometido por este *malum*, o *metus*. As escolhas que faz são sustentadas por este *affectus*, daí resulta a ruína dele, dos filhos, da noiva e de Creonte.

³⁰³ Vejam-se os vv. 290b-295: [Creonte] *Fraudibus tempus petis.* / [Medeia] *Quae fraus timeri tempore exiguo potest?* / [Cr.] *Nullum ad nocendum tempus angustum est malis.* / [Me.] *Parumne miserae temporis lacrimis negas?* / [Cr.] *Etsi repugnat precibus infixus timor,* / *unus parando dabitur exilio dies.* A forma *infixus* a determinar o *timor* atesta que este *uitium* está já enraizado no *pectus* de Creonte. Testemunha Duarte (2010: 24) que o soberano “[a]cede (...) — porque tocado no seu ponto fraco, a necessidade de descendência —, ao pedido que ela, manipuladora sob uma atitude suplicante, formula de que lhe seja concedido um dia para se despedir dos filhos”. As perguntas retóricas, em tom de *captatio*, ilustram esse objectivo. Ao nomear-se *misera*, convencendo-o de que pretende pouco tempo para estar com os filhos, Medeia instiga no soberano a *miser cordia*. A aliteração *timeri tempore*, o poliptoto (*tempore*, *temporis*), o adjectivo *exiguo* que qualifica *tempore* e o advérbio *parum* que quantifica o tempo necessário, traduzem o propósito de libertá-lo da dúvida sobre as intenções dela, visto ser escasso o momento que pede para estar com as crianças.

Parece-nos que o medo constante, motivado pela insegurança da posição que ocupa, é o que melhor caracteriza os estados de ânimo de Jasão³⁰⁴.

Quando chega ao território de Creonte, o que o soberano nota de imediato no argonauta é a sua aflição. Citamos os vv. 255-256: *exulem legendo et afflictum et graui / terrore pauidum*. Os adjectivos pospostos que qualificam o *exsul*, *afflictus* e *pauidus*, deixam ver um espírito perturbado, apavorado. Na origem está a perseguição de Acasto, que provoca em Jasão uma sensação de estremecimento. Entende-se o medo dele na palavra *terror* — foge para não ser castigado com a morte (cf. vv. 256-257: *poena e letum*).

Terror (de *terreo*) tem o sentido de ‘medo excessivo’, ‘terror’ (de Vaan, s.u. *terreo*). Segundo Ernout-Meillet, ‘tremblement produit par la peur’. Repara Costa (1973: *Comm. ad loc.* 257) que “[t]his element of fear in Jason’s motivation for deserting M., which is strongly stressed in Sen. (...), is not found in Eur., who does not mention Acastus at all and does not refer to Pelias in his corresponding scene.”

Na verdade, a ausência de coragem para enfrentar os outros, incluindo Medeia, é que o perde. A protagonista critica ferozmente a fraqueza do argonauta. Atente-se nos vv. 415-419:

*Timuit Creontem ac bella Thessalici ducis?
amor timere neminem uerus potest
sed cesserit coactus et dederit manus:
adire certe et coniugem extremo alloqui
sermone potuit — hoc quoque extimuit ferox;*

O poliptoto (*timuit ... timere*) corroboram que a personagem masculina age segundo os impulsos deste *affectus*. Medeia tenta perceber quais foram as causas que obrigaram Jasão a afastar-se dela. Nas hipóteses que coloca — retomadas pelo argonauta — a protagonista revela dificuldade em compreender as escolhas dele, principalmente por lhe ter ocultado a verdade quanto ao que lhe estava reservado: todos os motivos que consegue supor, julga-os injustificados, reveladores de um espírito fraco (por tanto recear) e selvagem (*ferox* — por tê-la desprezado).

Quando volta a entrar em cena (no acto terceiro), Jasão manifesta o *metus*, *affectus* que se revela nas suas palavras e nas (ou na ausência delas) acções (cf. vv. 431-446): o seu discurso mostra-o constrangido pelos *dura fata* e pela *sors aspera*. São, na opinião desta

³⁰⁴ A personagem Jasão parece ser (tanto em Apolónio de Rodes como em Eurípides) uma figura pusilânime, opondo-se a Medeia. Esta mostra o vigor e a audácia próprias de um homem. Esta característica pode ter sido retomada e desenvolvida por Séneca.

personagem, forças que estão acima da vontade dele e que julga que o dilaceram — como se entende do v. 431: *dura fata semper et sortem asperam* — sentimento que se desenvolve em orações condicionais (vv. 434-438) que, segundo Costa (1973: *Comm. ad loc.* 434ss.), não estão no presente irreal mas no passado ideal:

*si uellem fidem
praestare meritis coniugis, leto fuit
caput offerendum; si mori nollem, fide
misero carendum. non timor uicit fidem,
sed trepida pietas:*

As forças (atrás mencionadas) dão-lhe uma alternativa que, na perspectiva da personagem, implica sofrimento³⁰⁵: permanecer com Medeia e morrer, ou viver e desrespeitar a *fides* em relação à *coniunx*. A estrutura paralelística em *uariatio* (*si uellem fidem... si ... nollem, fide*) e o poliptoto de *fides* (cf. v. 434; v. 436; v. 437) dão a conhecer a angústia que o tomou e o forçou a optar por um dos caminhos que se lhe ofereciam. Jasão justifica a escolha numa *correctio*. O raciocínio obedece a uma estrutura lógica: Jasão opta por aquilo que julga ser um bem maior, a salvação dos filhos. Para que estejam em segurança, é forçado a deixar Medeia, um mal menor. Citamos os vv. 437 a 443:

*non timor uicit fidem,
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum. sancta si caelum incolis
iustitia, numen inuoco ac testor tuum:
nati patrem uicere. quin ipsam quoque,
etsi ferox est corde nec patiens iugi,
consulere natis malle quam thalamis reor.*

Os argumentos são correctos na aparência; amplificados por aliteraões (v. 439: *proles parentum. sancta si*; v. 440: *testor tuum*) e por assonâncias em oclusivas (vv. 439-440: *sancta si caelum incolis / iustitia, numen inuoco ac testor tuum*; v. 443: *consulere natis malle*

³⁰⁵ Também no *Agamemnon* de Ésquilo, o protagonista é confrontado com um dilema: sacrificar Ifigénia e prosseguir com a expedição contra Tróia ou desobedecer à ordem do destino (vv. 206-208: βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι, / βαρεῖα δ', εἰ τέκνον δαί-/ξω). Cada uma das opções induz sofrimento na personagem: imolar a filha junto do altar ou ser um desertor da armada grega. Por ter escolhido não trair os aliados, é castigado e morto por Clitemnestra (assume a dupla função de fúria vingadora, que expia o crime do chefe grego, e de mulher traída e adúltera). Jasão sente igualmente que o destino é cruel (*dura fata*) por lhe dar como alternativa escolher entre morrer ou viver. Considera-se uma vítima de poderes que lhe são superiores. Contudo, a força externa que o agita e o obriga a escolher não é a da *sors* ou a do *fatum*, como no caso de Agamémnon de Ésquilo, mas a dos *affectus*. São as opiniões que formula e que estão erradas que o conduzem à ruína: procura falsos bens. Jasão, ao contrário do marido de Clitemnestra, pode escolher. Se os juízos que construiu estivessem de acordo com a *ratio*, perceberia que a morte não é um mal. É um percurso que o sábio pode sempre escolher quando constrangido por poderes que lhe são superiores e o oprimem.

quam thalamis reor), estão dependentes de falsos juízos. A assonância em oclusiva dental surda (*t*) sugere que, ainda que o argonauta o negue, as decisões foram tomadas sob o domínio do temor. Observe-se o adjectivo *trepidus* a concordar com *pietas* (referindo-se ao amor de Jasão pelos filhos) e que demonstra um ânimo perturbado, receoso. A primeira parte do discurso centra-se na justificação da sua escolha, sintetizada no v. 441: *nati patrem uicere*. Todas as decisões de Jasão encontram fundamento na *pietas* para com os filhos. É neste amor obsessivo, na incapacidade de desprendimento, que consiste o erro da personagem. Ao exteriorizar os sentimentos, Jasão revela a sua debilidade, permite, assim, que Medeia se vingue de forma eficaz³⁰⁶.

As várias advertências que faz a Medeia, para que ela abandone Corinto, insinuem o temor que ele sente (vv. 493-494: *Dum licet abire, profuge teque hinc eripe: / grauis ira regum est semper*). Receia que a cólera dela o arraste também a ele³⁰⁷, temor que se revela no momento em que Jasão se apercebe da impossibilidade de tranquilizar o *animus* da protagonista (vv. 513-514): *Quid, misera, meque teque in exilium trahis? / abscede, quaeso*. Na súplica dele (*quaeso*, tem aqui o sentido de ‘implorar, pedir, suplicar’) manifesta-se a aflição do argonauta³⁰⁸, espalhada na aliteração (*misera meque*), nos pronomes pessoais (*meque teque*) — que nos parecem estar em antítese (de um lado Jasão, que permanecerá em Corinto; do outro Medeia, condenada ao exílio) — e na rápida sucessão de formas verbais (*trahis, abscede, quaeso*).

Perante a sucessão de incentivos com os quais Medeia pretende estimular Jasão a segui-la³⁰⁹, o argonauta deixa entender, em primeiro lugar, um carácter prudente. Não quer continuar a solucionar as dificuldades com crimes, pois acabam por instigar o medo, escravizando o homem (Jasão um *exemplum* representativo deste *affectus*). No verso 518b

³⁰⁶ Jasão formula outra opinião errada quando, ao justificar o seu comportamento, julga que também Medeia daria mais importância aos filhos do que a ele próprio (ver supra os vv. 441b-443).

³⁰⁷ Pode também estar associada à atitude dele o medo de morrer (sobre este aspecto, leiam-se as críticas que Séneca desenvolveu na *Ep.* 24) ou o receio da cólera do tirano ou dos tiranos (cf. v. 530: Jasão instiga Medeia a abreviar o discurso com receio de alguma desconfiança de Creonte). De reparar que, sugerida a hipótese de continuar a sequência de *facinora*, Jasão esquiva-se de imediato à proposta de Medeia (v. 516a: *Hinc rex et illinc*), desiste de continuar na senda de *crimina* (vv. 518b-519: *Cedo defessus malis. / et ipsa casus saepe iam expertos time*). Jasão confirma ser senhor de um *spiritus* difícil de suportar a adversidade (*casus*).

³⁰⁸ Explica Boyle (2014: xciv) que “[i]n the process other elements of Jason become apparent: his *amor* for Creusa rather than Medea (494-6); his concern to dissociate himself from ‘Medea’s crimes’ (497-9); his fear of Creon (already apparent in his entrance monologue) and Acastus (516-26); his royal ambitions (529); his inability to conceive of the depth of Medea’s sufferings (557-9). The dialogue is structured to reveal the mind behind the mask of Jason/Aeneas through Jason’s own responses (or failures to respond) to Medea’s accusations and requests.”

³⁰⁹ cf. Costa (1973: *Comm. ad loc.* 431-559). Recorda este autor que “[a]t sight of him M. seems for the time being to forget thoughts of vengeance, and she launches into a long appeal based on the cruelty of her own predicament and her past services to him.”

admite a Medeia: *Cedo defessus malis*. O participio de *defetiscor*³¹⁰ dá-nos a imagem de uma personagem desgastada, exausta pelos infortúnios. Jasão mostra-se, ainda, apavorado com o poder dos tiranos (v. 529a): *Alta extimesco sceptrā*. Na forma verbal (de *ex-time-sc-o*), a personagem reconhece-se completamente esmagado pelo terror.

A *nutrix* de Medeia demonstra, igualmente, que não consegue evitar este *affectus*. No caso desta personagem, o *metus* deve-se ao conhecimento que ela tem do carácter violento da sua *alumna*. Quando comenta os movimentos enfurecidos de Medeia, comprova o seu próprio receio por saber que Medeia terá coragem de praticar qualquer acto selvagem (cf. vv. 380-396). A expressão desta *passio* é retomada e amplificada no momento em que descreve as práticas de feitiçaria da princesa da Cólquida (v. 670): *Pauet animus, horret: magna perniciēs adest*. Notamos a assunção destes estados de ânimo, motivados pelo pavor (cf. *pauet*) ou pelo terror (cf. *horret*), serve de preâmbulo para falar do comportamento da protagonista.

No que respeita a Medeia, todavia, poucos são os momentos em que ela tem receio ou experimenta medo. O mais significativo de entre eles acontece quando ela se prepara para cometer o maior delito, matar os filhos. Na realidade, depois de um momento de euforia em que se regozija com o *nefas* que está a urdir³¹¹, as emoções que a agitam logo de imediato são de terror (vv. 926-928): *Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu / pectusque tremuit. ira discessit loco / materque tota coniuge expulsa redit*.

São várias as palavras do campo lexical do medo que dão a imagem de uma mãe que treme (cf. *tremo*), completamente dominada por esse *malum*. O *horror* provocou (*pepulit*) um estremecimento no coração (*cor* é a fonte da inteligência e das emoções). Na forma incoativa *torpescunt*, regendo o ablativo instrumental *gelu*, percebemos a paralisação gradual dos membros de Medeia como que invadidos por um terrível frio³¹². Medeia ganha consciência de que vai cometer algo que excede os seus próprios limites. Quando se apercebe do acto que está prestes a realizar, pára, recusa-o, pergunta-se (vv. 929-930): *egone ut meorum liberum ac prolis meae / fundam cruorem? melius, a, demens furor!* Nos pronomes da primeira pessoa do singular, pessoais e possessivos (*ego[ne]*, *meorum*, *mea*), compreende-se a angústia da protagonista. Tudo sacrificando para destruir Jasão, inclusive os filhos, Medeia não deixa, porém, de ter de destruir em si mesma, alguma coisa, neste caso o amor pelos meninos.

³¹⁰ *De* e *fatisco*: o prevérbio intensifica o significado do verbo simples.

³¹¹ vv. 922-925: *Placuit hoc poenae genus, / meritoque placuit: ultimum, agnosco, scelus / animo parandum est — liberi quondam mei. / uos pro paternis sceleribus poenas date*.

³¹² *Gelu* pode ter o sentido de ‘frio gelado / intenso’, provocado, neste caso, pelo pavor.

Medeia dá a entender que prefere ser acometida por um delírio que a prive da *ratio* (cf. *demens*) do que ousar concretizar um crime funesto (v. 930: *dirum nefas*). Os sentimentos maternos agitam a sede hegemónica (*pectus*) e levam-na a recuar (cf. v. 927). No adjectivo *incognitus* (v. 931: *incognitum facinus*) Medeia revela que este é um *nefas* ainda desconhecido no mundo. É precisamente o *furor demens* que a atingirá, levando-a a matar os filhos; torna-se pioneira nesta categoria de *scelus*.

1.3.2. *potestas metus*

Em *Phaedra*, o *metus* é posto em evidência principalmente na figura da *Nutrix*³¹³. Este *affectus* é determinante para o desenvolvimento da acção dramática. Sabe-se que o modo como esta personagem actua arrasta as outras personagens para a perdição (recorde-se que é ela quem toma a iniciativa de falar com Hipólito, para apaziguar o *amor* de Fedra) — assim sugere o mito consagrado no *Hippolytus* de Eurípides. Em síntese, a rainha de Atenas incrimina o enteado, culpa-o de uma violação que não foi sequer tentada; Hipólito morre, vítima da impreciação paterna, Fedra suicida-se.

O erro da *Nutrix* ganha, na tragédia de Séneca, nova expressão. Inicialmente, deparamos com uma personagem que é commumente observada pelos críticos como representante da *mens bona*³¹⁴, por o teor dos argumentos espelharem a doutrina estóica, nos *decreta* e *praecepta* que Séneca abraçou e divulgou. Quando Fedra diz pretender suicidar-se, a opinião da Ama muda. Deixa de exortar Fedra a opor, ao *facinus ... horridum* que a atrai, a *mens castifica* (cf. v. 169).

Afligida pela ideia de que perderá a sua senhora, a Ama usa todos os recursos para a manter viva, como testemunham os vv. 256-257: *dignam ob hoc uita reor / quod esse temet autumas dignam nece*. Numa altura em que desespera, por sentir que não consegue dissuadir a sua *alumna* de nenhuma das *libidines* que a dominam (nem o *amor morbus* nem a *libido moriendi*), diz-lhe (vv. 267-273):

*Solamen annis unicum fessis, era,
si tam proteruius incubat menti furor,
contemne famam: fama uix uero fauet,*

³¹³ Vocábulos do campo lexical do medo presentes nas falas da Ama: *attonitus* (v. 729); *metue* (v. 170, v. 217); *metu* (v. 146); *metus* (v. 435); *metum* (v. 727); *horridum* (v. 169); *pauor* (v. 162); *timens* (v. 163); *timet* (v. 428); *timeas* (v. 722), *trepido* (v. 427); *trepidamus* (v. 729).

³¹⁴ cf. Pimentel (1993: 43).

*peius merenti melior et peior bono.
temptemus animum tristem et intractabilem.
meus iste labor est aggredi iuuenem ferum
mentemque saeuam flectere immitis uiri*

Deparamos com um erro na opinião da Ama, plasmado no adjetivo *unicum*. No entendimento de que Fedra é o único consolo que ela tem, afasta-se dos ideais que defendeu (cf. vv. 129 ss.). Não só se desvia como incita agora a *era* a mitigar o *furor*, procurando concretizar o que tanto deseja. Nos poliptotos *famam / fama*, *peius / pior*, *menti / mentem*, nas aliteraões (*famam fama*, reforçada pelo quiasmo; *uix uero*; *merenti melior*), na antítese entre comparativos de superioridade (*peius ... melior*, *peior bono*) e na estrutura paralelística do v. 270 que conclui uma afirmação lapidar em jeito de *sententia* (vv. 269-270), é possível observar a mudança radical da Ama. Tal alteração de comportamento atesta, pois, que o *affectus* perverte a mente do ser humano. No que diz respeito à *Nutrix*, indu-la a usar um discurso dialéctico posto ao serviço do mal.

Será, talvez, útil recordar uma passo das muitas *Epistulae* dirigidas a Lucílio, em que se expõe a doutrina sobre a morte, tida para os estóicos como um indiferente. Sendo este uma circunstância que desperta receio na generalidade dos seres humanos, são vários os momentos em que o filósofo prova que é necessário meditar sobre ela, para que se compreenda que não é um mal. Uma vez erradicado do íntimo do ser humano este juízo erróneo sobre a morte, ele liberta-se do medo. Exemplificamos este pensamento com um excerto da *Ep.* 82. 17-18:

Non recipit rerum natura ut aliquis magno animo accedat ad id quod malum iudicat: pigre ueniet et cunctanter. Non est autem gloriosum quod ab inuito et tergiuersante fit; nihil facit uirtus quia necesse est. Adice nunc quod nihil honeste fit nisi cui totus animus incubuit atque adfuit, cui nulla parte sui repugnauit. Ubi autem ad malum acceditur aut peiorum metu, aut spe bonorum ad quae peruenire tanti sit deuorata unius mali patientia, dissident inter se iudicia facientis: hinc est quod iubeat proposita perficere, illinc quod retrahat et ab re suspecta ac periculosa fugiat; igitur in diuersa distrahitur. Si hoc est, perit gloria; uirtus enim concordi animo decreta peragit, non timet quod facit.

Tendo como horizonte de referência este passo, é inegável o erro de Fedra ao suicídio. À luz da doutrina estóica, a decisão da rainha é, antes de mais, precipitada. A Escola do Pórtico defende que o ser humano deve preparar-se para a morte ao longo de toda a vida e, no caso do suicídio, tal opção deve ser maduramente reflectida e encarada como solução apenas num restrito conjunto de circunstâncias. Fedra não enfrenta a vida para a corrigir, antes

ameaça fugir dela por considerar-se contrariada pela Ama, que condena de forma veemente o amor doentio que ela sente pelo enteado. A rainha julga-se incapaz de dirigir a vontade no sentido de resistir aos *mala* que a submetem. Está debilitada pela doença que lhe aflige a alma. Resta-lhe, na sua opinião, morrer.

No caso da *Nutrix*, não resistindo à ideia de ficar privada da *alumna*, querendo a todo o custo que Fedra se mantenha viva³¹⁵, ousa: fala com Hipólito (vv. 435 ss.), numa tentativa de obter dele o alívio da aflição da senhora. Não tendo êxito (nem a Ama nem Fedra) com o filho de Teseu, ao vê-lo afastar-se, em fúria, da *era*, toma a iniciativa de o acusar de violação, receando, talvez, algum impulso suicida da rainha (vv. 719-735):

*Deprensa culpa est. anime, quid segnis stupes?
regeramus ipsi crimen atque ultro impiam
Venerem arguamus: scelere uelandum est scelus;
tutissimum est inferre, cum timeas, gradum.
ausae priores simus an passae nefas,
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?
Adeste, Athenae! fida famulorum manus,
fer opem! nefando raptor Hippolytus stupro
instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret — en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.
pignus tenemus sceleris. hanc maestam prius
recreate. crinis tractus et lacerae comae
ut sunt remaneant, facinoris tanti notae.
perferte in urbem! — Recipe iam sensus, era.
quid te ipsa lacerans omnium aspectus fugis?
mens impudicam facere, non casus, solet.*

A acumulação de palavras do campo lexical do crime (v. 720: *crimen*; v. 721: *scelere* ... *scelus*; v. 723: *nefas*; 726: *stupro*; v. 730: *sceleris*; v. 732: *facinora*) atestam a necessidade que a Ama tem de imputar a Hipólito o *nefas* de Fedra (obrigação traduzida pela perifrástica passiva e o poliptoto *scelus*), pois julga que assim conservará a vida da senhora — torna-se, deste modo, *exemplum* do resultado nefasto que advém dos que não se protegem convenientemente dos malefícios enviados pelo acaso. Na carta 82. 5, Séneca alertava Lucílio para a importância da filosofia como meio de protecção contra qualquer ofensiva que a *fortuna* pudesse lançar. A meditação diária, o acto de pensar por forma a antecipar qualquer circunstância que o acaso envie, permitiria orientar correctamente as acções do ser humano, evitando que aja sob a influência de algum impulso.

³¹⁵ A Ama precisa dela para suportar a velhice, como se lê nos vv. 262-263: *Sic te senectus nostra praecipiti sinat / perire leto?*; e nos já citados vv. 267-270.

A análise das respostas da Ama aos estímulos exteriores leva-nos a colocar a hipótese de que a personagem age de forma irreflectida, pois está dominada pelos *affectus*. As consequências são claras, como se pode observar da alternativa (*an*). É ousada³¹⁶, clama pelos habitantes de Atenas para que sejam testemunhas de um crime que ninguém viu: a rapidez da acção sobressai pela insistência em sibilantes. Forja o dolo a partir das reacções de Hipólito e de Fedra, preparando o cenário para uma representação (cf. vv. 731-733). Em causa está a reputação da sua senhora. A pergunta que a Ama lhe dirige (v. 734) direcciona o olhar para a reacção física de Fedra: o movimento de desviar o olhar revela o sentimento de vergonha que ela experimenta, confirmando o participio *lacerans* o estado angustiado da protagonista.

Esta atitude da *Nutrix*, justificada por uma *sententia*, provoca a catástrofe³¹⁷. Fedra confirma a dolosa mentira da Ama ou por medo de Teseu ou por vergonha, por ter sido revelada a causa do *dolor* que a oprime, ou por um desejo de vingança — seguindo, neste caso, a tradição difundida por Eurípides (o suicídio de Fedra é vingado com a morte de Hipólito³¹⁸).

³¹⁶ vv. 723-724: *Ausae priores simus an passae nefas, / secreta cum sit culpa, quis testis sciet?*

³¹⁷ cf. por exemplo, Coffey e Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 719-735).

³¹⁸ cf., por exemplo, vv. 724-735.

2. Aegritudo

Scio rem non esse in nostra potestate nec ullum adfectum seruire, minime uero eum qui ex dolore nascitur; ferox enim et aduersus omne remedium contumax est.
(*Ad Heluiam matrem de consolatione* 17. 1)

Pelo passo citado, entende-se que o *dolor* é um *affectus* igualmente nocivo. Em alguns casos, instiga o ser humano a desejar vingar-se de quem lhe provoca o presente sofrimento. Os adjetivos *ferox* e *contumax* são ilustrativos no sentido em que apresentam características selvagens, cruéis, e obstinadas. Reforça este pensamento a preposição (*aduersus*) e o sintagma *aduersus omne remedium* para testemunhar a dificuldade de combater este *malum*. Tal como fizemos para a *formido*, propomos, neste capítulo, observar as consequências nefastas do *dolor*, nas personagens.

2.1. Maledictio Atridarum

2.1.1. *Nullus perniciosior hostis est quam quem audacem angustiae faciunt*³¹⁹

O *maius dolor* que afecta Atreu (*Thyestes*, 274-275: *maius hoc aliquid dolor / inueniat*) é a causa determinante que impulsiona o protagonista à cólera³²⁰. Dominado pela perspectiva de que sofreu várias injustiças, vemos que Atreu dedica a sua atenção a encontrar um meio de se vingar de Tiestes (cf. vv. 220-244). Refuta, por isso, o argumento do escudeiro que procura mostrar-lhe que é um *nefas* causar dano ao próprio irmão, mesmo quando este agiu mal³²¹. Enumera os *crimina* que ele cometeu para fundamentar a opinião de que é justa e correcta a acção que pretende executar: foi exilado (v. 237: *trepidus exul errauit*), o nome da sua família foi maculado (v. 238: *pars nulla nostri tuta ab insidiis uacat*), o poder foi-lhe dolosamente subtraído e a mulher seduzida (v. 239: *corrupta coniunx*), desconhece se os filhos são ou não realmente seus (v. 240: *domus aegra, dubius sanguis*).

A abundância de palavras do campo lexical do crime traduz a insistência de Atreu na sua perspectiva, de forma, talvez, a tornar válido o seu comportamento: *crimine* (v. 221), *scelus* (v. 222: *sceleri*; v. 234: *scelus*), *stupro* (v. 222), *furto* (v. 223), *fraude* (v. 224),

³¹⁹ Séneca, *Naturales Quaestiones* 2. 59. 5.

³²⁰ cf. cap. *Libido*, em *nec sit irarum modus/ pudorue, mentes caecus instiget furor*.

³²¹ cf. nota anterior.

turbauit (v. 224), *facinus* (v. 234), *ausus* (v. 234), *perfidus* (carácter de Tiestes, v. 235). *auehit* (v. 235 — o verbo tem aqui uma conotação negativa: Atreu foi desonrado por lhe ter sido retirada a mulher que partilhava com ele o leito), *omne cladis mutuae fluxit malum* (v. 236), *corrupta coniunx* (v. 239). Para Atreu, o exílio de Tiestes não é suficiente para lhe aplacar a cólera. Não é de estranhar, por isso, que, sempre que nota algum desalento, se socorra do *uetus dolor* por forma a instigar o *animus* a prosseguir com a vingança.

2.1.2. *Tristis egestas*

Tiestes surge, na obra homónima, abatido pelo exílio a que foi obrigado. Quem nota, em primeiro lugar, o seu aspecto descuidado e selvagem é Atreu, como se lê nos vv. 505-507: *Aspice, ut multo grauis / squalore uultus obruat maestos coma. / quam foeda iaceat barba*. A forma negligente com que Tiestes se apresenta (cf. *squalore*; *foeda ... barba*) sugere um íntimo angustiado. A escolha dos adjectivos presentifica este estado de tristeza da personagem. A sua fisionomia (*uultus*) vem triste (*maestus*). Só por esta imagem que deixa ver, Tiestes dá a entender que não conseguiu suportar de forma impassível o desterro.

A personagem confirma esta ideia no acto quinto, altura em que se sente exânime pelo tempo que esteve afastado da pátria, onde suportou *longa mala* (cf. v. 920). Repare-se na escolha do vocabulário do campo lexical da *aegritudo*. A forma do participio de *sollicitas*, que antecede *curas* (cf. v. 921), deixa ver o tormento da personagem que não suporta os cuidados próprios do exílio. O substantivo *maeror* (v. 922) testemunha que Tiestes se sentiu perturbado pela aflição. Nem a condição de pobre tolerou bem, como se depreende do adjectivo *tristis* a qualificar *egestas* (cf. v. 924). O *grauis pudor* (vv. 924-925), por seu lado, atesta que se sentiu obrigado a enfrentar todo o género de sentimentos relacionados com o desespero (cf. *rebus ... afflictis*).

Destes vários *affectus* resulta o *dolor*. Vejam-se os vv. 920 (*Pectora longis hebetata malis*) e 924-925 (*rebusque grauis / pudor afflictis*). Demonstram que a personagem se sentiu atormentada durante o tempo em que esteve exilada. Repare-se no uso simétrico de adjectivos antepostos (v. 920: *longis*, v. 921: *sollicitas*, v. 923: *trepidi*, v. 924: *tristis ... grauis*) cujo conteúdo se relaciona com o campo lexical destas paixões.

Tiestes deseja no momento presente afastar-se de todos estes sentimentos negativos que a fortuna lhe reservou (vv. 933-934: *saeui ... fati*). Julga que chegou o momento de aproveitar a *bona fortuna*. A forma como constrói o discurso tem o propósito de se incentivar

a si mesmo, socorre-se, portanto, da anáfora *fugiat* (v. 922, duas vezes em isócolon; v. 923) — o que amplifica a necessidade que sente de expulsar todos os sentimentos negativos que dominam a sede hegemónica — e de imperativos (v. 921: *ponite*, v. 934: *pelle*, v. 935: *dimitte*, v. 937: *mitte*).

Tiestes anuncia, porém, aquilo que verifica na generalidade das situações e partilha com a maioria dos homens (e por isso as suas palavras assumem um tom de *sententiae*): para quem sofreu a adversidade da *fortuna*, nunca deixa de ser difícil acreditar na felicidade. Observem-se os vv. 938-941: *Proprium hoc miseros sequitur uitium, / numquam rebus credere laetis: / redeat felix fortuna licet, / tamen afflictos gaudere piget*. Estas *passiones* toldam a mente dos *miseri* a ponto de não acreditarem ser possível ser feliz. O advérbio *numquam* intensifica a noção de impossibilidade de encontrar a felicidade, reforçada ainda pela aliteração *felix fortuna*. Nem mesmo quando o acaso se torna propício, os que já muito sofreram sentem alguma alegria. A escolha do verbo impessoal *piget* clarifica o facto de causar medo a estas pessoas qualquer manifestação de regozijo.

Todo o esforço que Tiestes faz para celebrar o dia que julgou ser festivo (cf. vv. 942-943) traduz-se em manifestações interiores de dor e de luto. Julgamos ser oportuno analisar os vv. 949 a 956, que transcrevemos:

*inter subitos stetit horrores,
imber uultu nolente cadit,
uenit in medias uoces gemitus.
maeror lacrimas amat assuetas,
flendi miseris dira cupido est.
libet infaustos mittere questus,
libet et Tyrio saturas ostro
rumpere uestes, ululare libet.*

As *passiones* não só são percebidas no íntimo do sujeito como se manifestam exteriormente. A *aegritudo* presentifica-se, por um lado, pelas lágrimas que escorrem, características de quem suporta este mal. Note-se a *uariatio* no modo identificar a vontade de chorar: v. 950, *imber ... cadit*; v. 952, *lacrimas ... assuetas*; v. 953, *flendi est*; vv. 966-967, *subitos ... fletus*; v. 968, *lacrimas*. Entende-se, assim, que esta dor se compraz em chorar (cf. v. 952: *amo*; v. 953: *cupido*), sente-se na obrigação de fazê-lo, como o demonstra a perifrástica passiva (cf. v. 953). Os gemidos (cf. v. 951: *gemitus*; v. 954: *infaustos questus*; v. 956: *ululare*) e a vontade de rasgar as vestes (955-956) são uma outra forma de manifestar um *luctus futurus*, que se torna cada vez mais evidente. As emoções vão-se intensificando,

como o mostra o recurso à anáfora (*libet*), ao quiasmo (*libet ... rumpere uestes, ululare libet*) e à gradação: *libet infaustos mittere questus; libet ... rumpere uestes; ululare libet*.

O aparecimento de Atreu torna propícia a revelação da verdade. Atreu obriga Tiestes a perceber as manifestações do organismo (cf. vv. 985-988), a observar a natureza envolvente (cf. vv. 989-997: o adensar das trevas) para entender que o tremor envolvente tem como causa o que vem de dentro de si mesmo (vv. 999-1004):

*Quis hic tumultus uiscera exagitat mea?
quid tremuit intus? sentio impatiens onus
meumque gemitu non meo pectus gemit.
adeste, nati, genitor infelix uocat,
adeste. Visis fugiet hic uobis dolor –
unde obloquuntur?*

O horror por aquilo que viu fora de si mesmo acentua-se quando olha para dentro de si mesmo. As perguntas retóricas, formas de expressar a linguagem da interioridade, levam-no à observação da sua própria consciência. A agitação (*tumultus, tremuit*) concentra-se no seu interior (*uiscera ... mea, intus*). O poliptoto do pronome possessivo, a figura etimológica (*gemitu ... gemit*), a anáfora (*adeste*), a sucessão de verbos que denotam movimento (*uocat, / adeste. Visis fugiet*) reiteram a violência da dor que se assume, reflexo do desespero por não saber onde estão os seus filhos, por ouvi-los, mas não conseguir vê-los. Estas sensações tornam propício a Atreu mostrar as cabeças e as mãos dos meninos (vv. 1004b-1005) para que se dê, finalmente, o reconhecimento.

Ao descobrir o crime do irmão, Tiestes retoma, de novo, as perguntas retóricas (vv. 1036-1037), agudizando o *dolor* através delas e de poliptotos (pronomes interrogativos: v. 1036, *quas*: v. 1037, *quos, quae*), do quiasmo (*quas ... uoces ... questusque quos*) e da assonância em gutural surda (*quas ... uoces ... questusque quos? quae*). A imagem dos restos dos filhos (vv. 1039-1042) induz-lhe a raiva.

O desespero impele Tiestes a querer abrir caminho para os *nati* pela espada (vv. 1041-1042: *clusum nefas / sine exitu luctatur et quaerit fugam*). Uma vez que o irmão lhe nega a arma que pedia, pretende abrir a ferida com os golpes das próprias mãos (1045-1046). Vê-se que Tiestes é oprimido pela *aegritudo*, que o deixa completamente esmagado — ideia reforçada pelo quiasmo (vv. 1050-1051: *genitor en natos premo / premorque natis*) e pelos poliptotos (*natos / nati; premo / premor*). Este *affectus* agrava-se depois de Atreu pormenorizar a forma como matou os sobrinhos (vv. 1052-1068). Por meio de exortações à terra e ao mar, aos deuses celestes e infernais — através de formas imperativas, da anáfora e

da iteração (v. 1069, v. 1071, *audite*; v. 1075, v. 1076, *pro me*), da *uariatio* do pronome pessoal (*tu, uos, ego*) e do políptoto (*tu, tibi; ego, me; uos, uobis*), da sucessão de orações condicionais, Tiestes revela o seu desespero e a raiva que se assola, pede a Júpiter que castigue os filhos de Pélops. A *correctio* (vv. 1081-1085) denota a violência das emoções da personagem que pretende que o pai dos deuses os derrube por completo e o quiasmo (v. 1088: *utriusque mala sit; si minus, mala sit mea*) consagra a possibilidade de destruição dos irmãos.

Vemos que a uma alma completamente dominada pelas várias paixões acresce o *dolor*. Na última fala da personagem antevê-se a *ira*, que lhe motivará a sede de vingança (vv. 1110-1111): *Vindices aderunt dei, / his puniendum uota te tradunt mea*³²². Esta avidez de Tiestes remete para o início da peça, com a entrada do espectro de Tântalo, que sacia finalmente a fome com os crimes dos netos, e parece fundamentar a incapacidade destas personagens de apaziguarem a sequiosa necessidade de se vingarem. Explica Boyle (1997: 43) que “[t]he play’s focus is not the moral order of things nor even death’s refuge, but man as appetite, as beast, as eternal hunger and thirst (149 f.).”

No *De Ira* 3. 15-16, Séneca alude a vários exemplos de reis que se vingaram de forma cruel dos seus súbditos. Menciona a história de Hárpagos, comparável à de Tiestes (também os filhos daquele foram servidos num banquete oferecido pelo rei), para demonstrar como um espírito pode suportar a adversidade (*Ir.* 3. 15. 2-3):

2. *Non ueto patrem damnare regis sui factum, non ueto quaerere dignam tam truci portento poenam, sed hoc interim colligo, posse etiam ex ingentibus malis nascentem iram abscondi et ad uerba contraria sibi cogi.* 3. *Necessaria ista est doloris refrenatio, utique hoc sortitis uitae genus et ad regiam adhibitis mensam (...). An tanti sit uita uidebimus: alia ista quaestio est. Non consolabimur tam triste ergastulum, non adhortabimur ferre imperia carnificum: ostendemus in omni seruitute apertam libertati uiam. Is aeger animo et suo uitio miser est, cui misérias finire secum licet.*

Séneca pretende demonstrar que mesmo em circunstâncias tão adversas como as vividas por Tiestes e o Hárpagos, o ser humano pode suportar o seu *dolor*. Com tais exemplos, o filósofo pretende comprovar que, em situações como estas, em que o homem se torna escravo, há sempre uma forma de encontrar a liberdade. O último recurso que os estóicos apresentam para uma alma escravizada pelos *affectus* é o suicídio.

³²² No tocante à vingança de Tiestes, em *Agamemnon*, ela será mais detidamente desenvolvida no capítulo que diz respeito à *Libido*.

Tiestes é um dos *exempla* que testemunham a ideia de que um vício pressupõe todos os *uitia*, tese que Sêneca defende, na senda de alguns dos estóicos do primeiro período (caso de Crisipo). Na verdade, para os seguidores da doutrina do Pórtico, se um homem tende para um *malum*, se este é despertado por alguma força externa (induzido por uma opinião errada em relação a algo que lhe parece ser ou um bem ou um mal), no seu *intus* está contido o germe para todos os outros, conceito que se atesta em *De Beneficiis* (4. 27. 4): *habet enim nequitiae semina; tamen proprie ingratus appellatur, qui ad hoc uitium uergit*. Retomando a personagem Tiestes, vemos nele a manifestação dos quatro *uitia*.

De forma sintética, tivemos oportunidade de ver que o *metus* afecta o protagonista³²³ no terceiro e no quinto actos, a voluptuosidade é estimulada no decurso do banquete. Tiestes retoma, porém, a angústia, a sensação de um mal que está presente, não conhecido ainda, mas que o impele a chorar (e por isso teme saber o que se passa no seu *intus*). Revelada a verdade pelo irmão, percebe-se em Tiestes um desejo de se vingar, servindo o *dolor* e a *ira* para lhe estimular esse desejo — como veremos em *Agamemnon*.

Se, em *Thyestes*, a questão dos malefícios do *dolor* é explorada de forma mais breve (julgamos que os *uitia* mais focados são a *ira* que degenera em loucura — transforma Atreu em monstro que se regozija com o sofrimento do irmão — e o *metus*, que provoca hesitações várias e incapacidade de Tiestes se decidir), nas *Troades* o poeta trata com especial atenção este *affectus* nas personagens femininas: Hécuba, Troianas e Andrómaca.

2.1.3. *Non cessant lamenta*

'Aequo animo excipe necessaria. Quid incredibile, quid nouum euenit? quam multis cum maxime funus locatur, quam multis uitalia emuntur, quam multi post luctum tuum lugent! Quotiens cogitaueris puerum fuisse, cogita et hominem, cui nihil certi promittitur, quem fortuna non utique perducit ad senectutem: unde uisum est dimittit. (...) nemo enim libenter tristi conuersatur, nedum tristitiae. (...) Obliuisci quidem suorum ac memoriam cum corporibus efferre et effusissime flere, meminisse parcissime, inhumani animi est. Sic aues, sic ferae suos diligunt, quarum [contra] concitatus [actus] est amor et paene rabidus, sed cum amissis totus extinguitur. Hoc prudentem uirum non decet: meminisse perseueret, lugere desinat.

³²³ A dúvida ou um certo cepticismo que a personagem revela sobre a divindade (v. 407: *si sunt tamen di*), revela-nos que, desde o início, Tiestes se afasta do perfil do *sapiens* estóico. Lembre-se que o sábio orienta o caminho de forma a seguir a natureza (Tiestes hesita) e acredita no poder do deus, como se pode averiguar, por exemplo, na *Ep.* 95. 49-50.

Neste extenso passo (*Ep.* 99. 22-24) em que Sêneca cita a Lucílio uma carta dirigida a Marulo, a propósito do *luctus* pelo filho, explicita-se a preocupação do filósofo pelos excessos em que os *imprudentes* se deixam envolver. Sêneca critica o sofrimento de Marulo porque na base deste *affectus* está uma falsa opinião. Tivesse ele consciência de que não existe idade específica para morrer, que é a qualidade de vida que importa, não a quantidade de anos que se vive, e não ostentaria de forma exacerbada o *dolor*.

Esta carta permite-nos introduzir o *luctus* como um dos temas que ocupa as *Troades*, presentificado nas cativas, em específico em Hécuba (acto e ode coral primeiros, actos quarto e quinto) e Andrómaca (actos terceiro a quinto). Em relação à rainha, depois de prevenir os espectadores / leitores para a inconstância do *casus* dos que abraçam o poder absoluto, foca a atenção para a queda (física e igualmente psicológica) de Tróia e dos cidadãos. A escuridão em que o cenário está envolvido — motivado pela acumulação do fumo que se desprende da cidade incendiada (vv. 15-21) — propicia um novo lamento.

Ao evocar os deuses, Príamo, Heitor, e os restantes filhos (vítimas da guerra) como testemunhas, Hécuba inicia um demorado lamento³²⁴. Culpabiliza-se pelos fochos que incendiaram a cidade, recordada do sonho que teve quando estava grávida de Páris. O fogo representaria o filho, símbolo da ruína de Tróia. O poliptoto (v. 40: *meus ... meis*), em início e final de verso, respectivamente, a assonância em sibilantes, e a *uariatio* (*ignis, faces*), numa posição quiástica, concorrem para amplificar o sentimento de culpabilização que dilacera a rainha (vv. 38-40): *non cautus ignes Ithacus aut Ithaci comes / nocturnus in uos sparsit aut fallax Sinon. / meus ignis iste est; facibus ardetis meis*.

Ainda que a rainha tenha exposto os seus medos (v. 37: *nec tacui metus*), sente a inutilidade dos vaticínios uma vez que não impediram que o destino fosse cumprido (v. 38): *et uana uates ante Cassandram fui*. Na assonância de vogais altas parece espriar-se a mágoa, sugestão reforçada pela aliteração *uana uates*. Hécuba dá mostras de um ânimo transtornado pelos *affectus*. Incapaz de aceitar os golpes do seu destino, em vão procurou mudá-lo. Realizadas as predições, não as aceita e persiste em alimentar a *aegritudo*, uma vez que se julga *infelix* (v. 42), com os *luctus recentes* (v. 43): *Troia iam uetus est malum*.

Com esta afirmação, Hécuba como que deixa para trás um mal já passado, já antigo, a da queda de Tróia (*uetus ... malum*) e todos os acontecimentos trágicos então vividos. Ainda assim, numa quase *praeteritio*, descreve a morte de Príamo. E por isso é interessante toda a cópia de pormenores com que descreve o seu assassinio. Stroh (2014: 437) confirma que

³²⁴ cf. Fantham (1982: *Comm. ad loc.* 28 ss.).

“[o]nly when she speaks of the murder of her husband Priam (44-56) does her tone become slightly more passionate”. De facto, o recordar que o cadáver do marido continua insepulto (vv. 55-56: *caret sepulcro Priamus et flamma indiget / ardente Troia*) numa cidade que ainda arde (cf. *ardens*) faz-lhe revigorar o *dolor*: em qualquer lugar ela encontraria uma forma de cumprir os deveres para com os mortos, fazendo uma pira funérea. Insinua, deste modo, que nem esta obrigação moral lhe é permitida, dando a entender a crueldade dos aqueus.

É ainda sarcástico o discurso da rainha na afirmação *Non tamen superis sat est* (v. 56). De facto, se, por um lado, *caret sepulcro Priamus* (v. 55), por outro, é tirada à sorte o destino das cativas (vv. 57-58: *dominum ecce Priami nuribus et natis legens / sortitur urna, praedaque en uilis sequar*). A palavra *urna* pode ter um sentido ambíguo no contexto em causa, isto é, enquanto objecto de onde se tira um papel com um nome sorteado, ou como recipiente que guarda as cinzas dos defuntos (OLD *s.u. urna*). Por outras palavras, não é possível a Hécuba guardar as cinzas do marido, mas os deuses permitem que à rainha e às princesas sejam lançadas sortes (vv. 57-62), injustiça salientada pela lítotes (v. 56: *non tamen superis sat est*) e pela acumulação de sons em sibilante. Estes factores recrudesce a angústia da personagem no que à sua sorte diz respeito. Julga-se desgraçada, vitimada pela *fortuna*.

Por isso, exorta as companheiras de escravidão, prepara uma longa manifestação de *aegritudo*. Vejamos os vv. 63-66: *Lamenta cessant? turba captivae meae, / ferite palmis pectora et planctus date / et iusta Troiae facite. iamdudum sonet / fatalis Ide, iudicis diri domus*. As figuras de retórica plasmam as emoções que agitam a rainha: a aliteração em oclusiva surda bilabial (*p*) denota uma certa insistência no prolongamento da dor, e a aliteração em oclusivas surdas (v. 64: *p, k, t*) sugere o bater da mão da rainha contra o peito. Está preparado o momento para uma das cenas mais violentas da peça. Em cerca de 96 vv., desenrola-se o canto fúnebre a Heitor e a Príamo, canto esse marcadamente exacerbado, sanguinolento, onde as palavras de Hécuba ecoam na voz do Coro, cujo som a rainha deseja que seja propagado pelo monte Ida — denota-se a fúria da personagem³²⁵.

A ode coral é um longo *kommos*, pelo que o ritmo arrastado do espondeu permite acentuar o sofrimento das troianas. Repare-se no vocabulário. O Coro dá provas de não ser principiante (v. 67: *non rude uulgas*; v. 81: *non indociles*) no que se refere a derramar lágrimas: *lacrimis* (v. 67), *lugere* (v. 68, v. 82), *maerore* (v. 77), *fletus* (v. 78), *planctus* (v. 79). Insiste-se no pensamento de que nunca as troianas abandonaram o estado de angústia

³²⁵ Parece-nos igualmente relevante a invocação de Hécuba. Antes de imputar a destruição da cidade a si própria, escolhe por testemunhas as divindades (v. 28), em primeiro lugar, e, em seguida, as sombras de Príamo (vv. 29-30), de Heitor (v. 31), e dos restantes filhos (v. 32). A figura feminina fixa a sua atenção nos que já morreram, dedica-lhes todo o seu tempo, empenha-se, deste modo, em manter sempre presente a ideia de *luctus*.

(*maeror*) — ideia reforçada pela lítotes (v. 77) — desde o momento em que Páris, depois de ter sido acolhido por Menelau e ter seduzido Helena, causou a guerra de Tróia. A repetição de *decies*, número de anos que terá durado o conflito, anima os *affectus*.

A escolha deste metro pode demarcar, por exemplo, a noção de abrandamento do tempo associado à tristeza e ao luto (v. 68: *hoc continuus egimus annis*); ou intensificar a dor (v. 90: *cui coniugio pectora uelas*). Se ao ritmo associarmos as figuras de retórica, como é o caso do verso 90, em que a aliteração em oclusiva surda gutural (*c*) assume, por Hécuba, um tom de desafio às troianas — incita-as a privarem-se de qualquer pudicícia, uma vez que serão concubinas daqueles que mataram os seus esposos —, verificamos que a estética interna e externa da tragédia concorre para criar um ambiente de dor.

O ritual de lamento obedece aos seguintes preparativos: soltar os cabelos (v. 84) e espargi-los com a cinza da destruída Tróia (v. 86: *tepidus pulvis*³²⁶). Para a eficácia dos golpes, as mulheres do Coro devem desnudar os peitos delas. Com este preparativos, Hécuba incita as troianas a chorar por Heitor (vv. 98-129).

Novamente, a métrica está ao serviço da representação do *dolor*. No v. 101, *sparsitque cinis feruidus ora*, os espondeus (ritmo lento) juntamente com a aliteração da fricativa surda dental (*s*), reforçam a imagem da cinza quente a macular as faces das cativas. O v. 114, *pulsu pectus tundite uasto*, marca uma batida violenta, ainda que prolongada. O metro EADE³²⁷, associada à aliteração em oclusiva bilabial surda (*p*) e à aliteração em oclusiva dental surda (*t*) e em [*u*], demarca este sucessivo batimento no peito, agudizando o lamento das personagens.

Já o uso de anapestos pode denotar a rapidez de movimentos, como sugerem os vv. 117 a 121:

*Tibi nostra ferit dextra lacertos
umerosque ferit tibi sanguineos,
tibi nostra caput dextera pulsat,
tibi maternis ubera palmis
laniata iacent.*

A celeridade dos movimentos das mãos que batem, talvez em uníssono, contra o peito evidencia-se igualmente nas formas métricas. A anáfora do pronome pessoal em dativo (*tibi*) fixa Heitor como o destinatário a quem são dirigidos os lamentos funéreos, enquanto a

³²⁶ O adjectivo *tepidus* só vem ressaltar a ideia de que os destroços são ainda recentes: as cinzas ainda estão mornas, imagem que a assonância em oclusivas realça (v. 86): *tepidus Troiae puluere turpes*.

³²⁷ Sequência de espondeu, anapesto, dactilo e espondeu.

iteração do possessivo em nominativo (*nostra*), na mesma posição métrica, identifica quem vai iniciar os lamentos. A iteração da forma verbal *ferio*³²⁸ concorre para sugerir o exacerbamento da dor pela morte de Heitor.

Os adjectivos criam uma imagem de corpos dilacerados pelo *luctus* infundável. São exemplificativos *sanguineos* (v. 118) a avivar o estado dos ombros e dos braços³²⁹, vitimados pelas contínuas pancadas, e *laniata* (v. 121) para ostentar os *ubera* maternos torturados. Toda a parte superior do corpo é vitimada (*lacerti, umeri, caput*). Esta visão amplia-se no v. 122, *fluat et multo / sanguine manet*, em testemunho de que o sangue flui das feridas novamente abertas. Esta manifestação excessiva do *luctus* deleita na rainha.

As oscilações de destinatários por quem deve ser derramado o pranto (deve-se chorar por Heitor e Príamo, vv. 130-140; afinal devem ser congratulados³³⁰, vv. 142-163, pois, ao morrer, libertaram-se de qualquer jugo) são expressivas para a representação da dor da personagem. Entende-se que ela não consegue mitigar os *affectus*, antes procura encontrar novos motivos que a incentivem a derramar mais lágrimas, sempre de forma crescenda. São sugestivos os vocábulos do campo lexical da *aegritudo*, plasmados no adjectivo: *maesta* (v. 84) para *colla*; em substantivos: *luctus* (v. 96), *dolor* (v. 107), *gemitus* (v. 112), *planctus* (v. 130 e v. 132), *fletus* (v. 131 e v. 133), *lacrimas* (v. 142); no verbo *fleo* (v. 98, v. 116: *flemus*; v. 142: *flectite*) e em gerúndio (v. 97 *flendus*), e no verbo *misereo* (v. 143) na perifrástica passiva.

A necessidade de se lamentarem continuamente faz entender uma acção violenta e suscita-lhes o delírio, como se pode observar pela escolha do vocabulário. Repare-se no adjectivo *furibunda*, para qualificar a *manus* (v. 94). A personagem colectiva sugere, por uma hipálage, a perturbação dos espíritos. Na verdade, o Coro não é menos impetuoso do que a rainha, como se pode averiguar da resposta ao apelo de Hécuba. O imperativo do verbo *saeuio* (cf. v. 113), a estimular as *manus* das troianas, consagra a ferocidade do acto. A

³²⁸ Na mesma posição métrica; anapesto no segundo pé de dímetros anapésticos, o que permite criar um ritmo mais rápido e, em simultâneo, mais violento.

³²⁹ A palavra latina é *lacertus*, o que especifica que as pancadas atingiriam a parte superior do braço, entre os ombros e o cotovelo.

³³⁰ O adjectivo *felix* ocorre cinco vezes no diálogo entre Hécuba (v. 144) e o Coro (v. 157, v. 161, v. 162, *bis*). A enumeração assente em sucessivas lítotes (vv. 146-152) distingue a *bona fortuna* dos que morreram na guerra e a *mala sors* das cativas (anteriormente princesas e rainha), que estão à mercê das ordens dos gregos. Vejam-se os vv. 145-156: '*Felix Priamus*' *dicite cunctae. / liber manes uadit ad imos, / nec feret umquam uicta Graium / ceruice iugum; / non ille duos uidet Atridas, / nec fallacem cernit Vlixem; / non Argolici praeda triumpho / subiecta feret colla tropaeis; / non adsuetas ad sceptra manus / post terga dabit currusque sequens / Agamemnonios aurea dextra / uincula gestans latis fiet / pompa Mycenis*. Hécuba, como que um μακαρισμός de profundo sabor trágico, faz entender que Príamo (e todos os que morreram) é feliz porque não sofreu mais horrores dos já suportados, foi poupado às desgraças subsequentes (e que as cativas suportarão).

impetuosidade que pretendem usar contra si mesmas dá a entender um comprazimento em exteriorizar o *dolor*, sentimento que Hécuba partilha.

Esta atitude das troianas recorda-nos a *Ep.* 63, na qual Séneca alerta para os perigos da ostentação da dor. As lágrimas e os gemidos característicos de um luto exteriorizado deixam de ser uma manifestação do sofrimento a partir do momento em que superam o que é moral e socialmente aceite. O exagero desta representação, por forma a atestar a tristeza pela perda de alguém, origina um certo comprazimento³³¹, permite mostrar aos espectadores que quem chora se considera vítima de uma *fortuna* infeliz. Julgamos oportuno citar a *Epístola* 63. 1-2:

Illud, ut non doleas, uix audebo exigere; et esse melius scio. sed cui ista firmitas animi continget nisi iam multum supra fortunam elato? illum quoque ista res uellicabit, sed tantum uellicabit. Nobis autem ignosci potest prolapsis ad lacrimas, si non nimiae decucurrerunt, si ipsi illas repressimus. Nec sicci sint oculi amisso amico nec fluant; lacrimandum est, non plorandum. [2] (...) Quaeris unde sint lamentationes, unde immodici fletus? per lacrimas argumenta desiderii quaerimus et dolorem non sequimur sed ostendimus; nemo tristis sibi est. O infelicem stultitiam! est aliqua et doloris ambitio.

Qualquer estóico suporta com um pesar apropriado a morte de uma pessoa querida. A diferença entre o *sapiens* e o estulto está no modo como aceitam o *luctus*. Governado pelas leis da *natura* e seguindo essas mesmas leis, o filósofo sente um abalo mínimo, próprio, enquanto ser humano. Compreende a efemeridade da vida, sabe que não deve temer a morte³³², e, como tal, manterá firme o seu carácter. A impassibilidade dele está precisamente em evitar qualquer excesso, ideia que Séneca reforça com adversativa: *illum quoque ista res*

³³¹ O prazer que faz parte da essência do sofrimento é motivo de largas críticas por Séneca. Um exemplo, entre muitos é a *Ep.* 99. 25-26: [25] *'Illud nullo modo probo quod ait Metrodorus, esse aliquam cognatam tristitiae uoluptatem, hanc esse captandam in eiusmodi tempore. Ipsa Metrodori uerba subscripsi. Metrodoron epistolon pros ten adelphen. estin gar tis hedone lupe suggenes, hen chre thereuein kata touton ton kairon. [26] De quibus non dubito quid sis sensurus; quid enim est turpius quam captare in ipso luctu uoluptatem, immo per luctum, et inter lacrimas quoque quod uiuet quaerere? Hi sunt qui nobis obiciunt nimium rigorem et infamant praecepta nostra duritiae, quod dicamus dolorem aut admittendum in animum non esse aut cito expellendum. utrum tandem est aut incredibilis aut inhumanus, non sentire amisso amico dolorem an uoluptatem in ipso dolore aucupari?* Se neste passo o filósofo testemunha que a *uoluptas* pode originar-se a partir da *aegritudo*, as manifestações dos *affectus* das troianas constituem um *exemplum* que prova este raciocínio.

³³² Julgamos ser oportuno recordar que a vida e a morte eram, para estes filósofos, indiferentes. Por reconhecerem que o sofrimento humano passava pela opinião errada que os homens tinham destes dois indiferentes (a vida seria um bem e a morte um mal), aconselhavam a uma diária *meditatio mortis*. Por um lado, importa aceitar que a *mors* é natural, pode atingir qualquer um, independentemente da idade ou posição social (cf., por exemplo, *Marc.* 9. 2; 9. 4); por outro, saber que não importa o número de anos em que se existe, mas a qualidade de vida que se tem, por outras palavras, é fundamental que o homem saiba atribuir o devido valor a este indiferente. Ilustrativa desta segunda ideia é a *Ep.* 70. 4, que citamos: *Idem euenire nobis puta: alios uita uelocissime adduxit quo ueniendum erat etiam cunctantibus, alios maceravit et coxit. Quae, ut scis, non semper retinenda est; non enim uiuere bonum est, sed bene uiuere. Itaque sapiens uiuet quantum debet, non quantum potest.*

uellicabit, sed tantum uellicabit. Demonstra, deste modo, que até um sábio poder verter algumas lágrimas por perder um amigo, um familiar, mas não irá além disso. Na base do seu raciocínio estará a noção de que foi a *fortuna* que lho ofereceu, que lho emprestou³³³. Com base neste princípio, entende-se que, a qualquer altura, ela pode pedi-lo de volta. Explica Sêneca a Lucílio (*Ep.* 63. 7): *Fac ergo, mi Lucili, quod aequitatem tuam decet, desine beneficium fortunae male interpretari: abstulit, sed dedit*.

Já um inexperiente, se levado por ideias erradas de que deve manifestar o *luctus*, arrisca-se a ser arrastado pela agitação dos *affectus*. A dor que inicialmente apresenta ganha vontade própria, indu-lo a querer deplorar a sorte que o aflige, julga-se um miserável, infortunado. Além disso, como explicita Dupont (2002: 66), “le chagrin n’est pas seulement une passion individuelle, l’homme douloureux crée une atmosphère empestée qui perturbe ceux qui l’entourent”, perspectiva que se documenta em *Troades*, sendo dela representação máxima Hécuba. As acções desta personagem evidenciam o seu afastamento em relação à vida. Por isso simboliza um funesto presságio, e arrasta com o seu *luctus* as outras personagens³³⁴.

A atitude desta personagem traz-nos à memória a figura de Octávia, que Sêneca identifica, na *consolatio ad Marciam* 2. 2, como mulher *quae se tradidit ferendam dolori*. Tendo por base o sofrimento da irmã de Augusto por ter perdido Marcelo, o filósofo demonstra como o *luctus* a induziu a acções funestas ou que denunciavam um estado de *amentia* por dedicar o tempo, de forma exclusiva, à sua aflição, como se pode ler em 2. 4-5:

Nullum finem per omne uitae suae tempus flendi gemendique fecit nec ullas admisit uoces salutare aliquid adferentis, ne auocari quidem se passa est; intenta in unam rem et toto animo adfixa, talis per omnem uitam fuit qualis in funere, non dico non [est] ausa consurgere, sed adleuari recusans, secundam orbitatem iudicans lacrimas mittere. 2. 5. (...) Oderat omnes matres et in Liuiam maxime furebat, quia uidebatur ad illius filium transisse sibi promissa felicitas. Tenebris et solitudini familiarissima, ne ad fratrem quidem respiciens, carmina celebrandae Marcelli memoriae composita aliosque studiorum honores reiecit et aures suas aduersus omne solacium clusit. A sollemnibus officiis seducta et ipsam magnitudinis fraternae nimis circumlucentem fortunam exosa defodit se et abdidit. Adsidentibus liberis, nepotibus lugubrem uestem non deposuit, non sine contumelia omnium suorum, quibus saluis orba sibi uidebatur.

³³³ Veja-se, por exemplo, de *Consolatione ad Marciam* 10. 2, onde o filósofo recorda a Márcia que tudo na vida é um empréstimo. A qualquer momento a *fortuna* pode reclamar a sua devolução: *Itaque non est quod nos suspiciamus tamquam inter nostra positi: mutua accepimus. Vnus fructusque noster est, cuius tempus ille arbiter muneris sui temperat; nos oportet in promptu habere quae in incertum diem data sunt et appellatos sine querella reddere: pessimi debitoris est creditori facere conuicium.*

³³⁴ As questões do *dolor* ou do *luctus* mereceram, da parte de Sêneca, uma reflexão preciosa em outras obras, como as *consolationes*, especialmente as que foram dedicadas a Márcia e a Políbio (por lhe ter morrido um filho e pela morte do irmão, respectivamente).

Este passo é ilustrativo. Repare-se em algumas palavras e construções: a lítotes em *uariatio* (*nullum, nec, ne*) mostra que Octávia não teve qualquer intuito de renunciar ao luto, mas passou uma existência dolente pela perda do filho (cf. os gerúndios das formas verbais *fleo* e *gemo*). O adjectivo *qualis*, ao estabelecer uma comparação entre *omnis uita* e *funus*, revela que entre a existência dela e a de um defunto a diferença é mínima, avaliação que se salienta, também, pelo uso do verbo *defodio*. As consequências desta atitude plasmam-se em formas verbais, como *oderat* e *furebat* — Octávia não tolera a felicidade das outras mães. O superlativo de *familiaris* a estabelecer uma correspondência entre ela e as *tenebrae* e a *solitudo* alerta para os resultados nefastos deste *affectus*. Este *modus uiuendi* serve de exemplo para Márcia, e dá, ao filósofo a possibilidade de reprovar a atitude da filha de Cremúcio Cordo e de lhe mostrar os efeitos desta *passio*. No desejo de permanecer em contínuo pranto, Márcia só aumentará os seus males (3. 4: *quae enim, malum, amentia est poenas a se infelicitatis exigere et mala sua nouo augere*). Mais se acrescenta, as lágrimas que verte não trarão o filho de volta, como se pode ler no passo 6. 2-3:

si fletibus fata uincuntur, conferamus; eat omnis inter luctus dies, noctem sine somno tristitia consumat; ingerantur lacerato pectori manus et in ipsam faciem impetus fiat atque omni se genere saeuitiae profecturus maeror exerceat. Sed si nullis planctibus defuncta reuocantur, si sors inmota et in aeternum fixa nulla miseria mutatur et mors tenuit quidquid abstulit, desinat dolor qui perit. 6. 3. Quare regamur nec nos ista uis transuersos auferat. Turpis est nauigii rector cui gubernacula fluctus eripuit, qui fluuitantia uela deseruit, permisit tempestati ratem; at ille uel in naufragio laudandus quem obruit mare clauum tenentem et obnixum.

Este género de crueldades, a que Séneca alude neste passo, vimo-lo já representado na figura de Hécuba e das troianas. Os *mala* da rainha, em conjugação com o próprio ambiente que envolve as personagens, torna propício o surgimento de novos *scelera*. A barreira que estabelece a divisão entre os lugares superior e infernal esvai-se, permite que os espectros voltem ao mundo dos vivos e falem com eles. A natureza ressentida com esta transgressão: a terra e o mar gemem, em sinal de aviso do aparecimento do espectro de Aquiles (vv. 171 ss.), que vem exigir aos guerreiros aqueus Políxena como sua noiva (vv. 181 ss.). Na esteira do que enuncia Dupont (1995: 181), verificamos que a quebra dos limites entre o orbe terrestre e os *Inferni* tem como autora Hécuba:

Le nefas commence donc à se préparer dès le début de la tragédie quand Hécube fait revenir les morts, par des moyens magiques qui la rapprochent de Déjanire et

de Médée. Elle installe sur l'ancien territoire de Troie un espace de morts-vivants où cohabitent les fantômes et les Troyennes en deuil. On en est revenu au temps où Hector et Achille s'affrontaient. Le combat recommence, tombeau contre tombeau, avec la même issue, les Troyens sont vaincus, à cette différence près que dans le monde des furieux les valeurs s'inversent, que la victoire est une défaite, et vice-versa: la victoire d'Hector mort se fera au prix de la mort du nouvel Hector vivant, son fils Astyanax.

O poeta concretiza, pelos *uitia* da rainha, a ideia que expôs a Márcia: a exaltação do *luctus* traz consigo novos motivos para fazer propagar o *dolor*. Esta paixão volta a dominar o acto terceiro, na figura colectiva, em primeiro lugar, e em Andrómaca, em segundo. A mulher de Heitor observa os *affectus* exteriorizados pelo Coro. A escolha de palavras atesta que os rituais fúnebres continuam. O adjectivo *maesta* (v. 409) denuncia a aflicção da *Phrygiae turba*. Em *miserum* (v. 410) identifica-se o estado do *pectus*, mostrando que as Troianas se julgam dignas de compaixão. O ambiente continua a ser de luto, como se traduz pelas formas verbais: nos participios de verbos *tundo* (sugere-se o movimento do batimento pela assonância do par oclusivo [k] e [t], no v. 410, *miserumque tunsae pectus*) e *effundo*, e na forma do verbo *rigo* flexionada.

Sobre este aspecto, explica Fantham (1982: *Comm. ad loc.* 409): “Seneca introduces a contradictory motif for rhetorical effect; formerly Hecuba told the chorus to outdo their previous weeping (97, answered at 115). Now, at 411 Andromache caps this with a new claim: suffering for which one can weep is trivial.” Observamos, para os interpretar, os vv. 411 e 412: *leuia perpressae sumus / si flenda patimur*. O adjectivo *leuis* na forma neutra plural, amplificado pela figura etimológica (*perpressae ... patimur*), demonstra o menosprezo pelas emoções das cativas. A condicional vem reforçar a noção de que é irrisório o sofrimento que exteriorizam e permite a Andrómaca reflectir sobre a sua própria *aegritudo*. É um pretexto para ela focar os *mala* que a afligem³³⁵. Estas oscilações das personagens dão, por sua vez, oportunidade ao poeta para ilustrar a força dos *affectus*.

Assiste-se, em Andrómaca, a um desinteresse pela vida depois da morte de Heitor, que ela identifica por *mea membra* (v. 414). Atente-se nos vv. 416 e 417: *tunc obruta atque euersa quodcumque accidit / torpens malis rigensque sine sensu fero*. As formas do participio perfeito dos verbos *obruo* e *euerto* (com sentido aparentado: ‘aniquilar, derrubar, destruir’) ilustram a imagem de um espírito que vagueia no mundo dos vivos. Os participios presentes de *torpeo* e *rigeo* sustentam a inércia e a insensibilidade dela em relação aos *mala*, que a

³³⁵ Andrómaca censura os lamentos do Coro nos vv. 409-411, por recriar novos motivos de dor. Sabemos, porém, que ela foi igualmente admoestada pelo espectro de Heitor por expressar a aflicção (v. 454): *omitte fletus. Troia quod cecidit gemis?* As críticas da personagem têm que ver com as consequências das *passiones*.

lítotes *sine sensu* vem reforçar. O *dolor* fundamenta-se pela ideia que a personagem tem de ser impossível ter uma vida feliz, desde o momento em que ficou privada de Heitor³³⁶. Ela demonstra que não suporta a morte do guerreiro troiano, nem encontra qualquer motivo de alegria, nem sequer na presença do filho, que toma por imagem sempre constante de Heitor. Julga-se abalada por vários males, como se pode verificar da escolha de palavras do campo lexical da *aegritudo*: *aerumnae* (v. 421), *afflictae* (v. 440), *mentis attonitae stupor* (v. 442), *misera* (v. 459).

O substantivo *aerumna* pode ter o sentido de aflição ou de infortúnio. Ao escolher os adjetivos *afflicta* e *misera*, Andrómaca reitera a noção de que se sente aflita, de que se julga, de facto, desgraçada. Mostra, por assim dizer, que também ela é afectada pelo desgosto. Provam ainda este pensamento as palavras que o espectro de Heitor lhe dirige, em sonhos: *omitte fletus — Troia quod cecidit gemis?* O imperativo pretende causar na personagem feminina uma mudança de atitude: abandonar o estado de tristeza pelo *luctus* (traduzido pelo substantivo *fletus* e pela forma verbal *gemis*) e agir no sentido de salvar o filho³³⁷.

Esta nova preocupação implica que, além de sofrer, Andrómaca tema: ela não só não é insensível (como pretendia demonstrar nas invectivas dirigidas às troianas), como tem medo de perder Astíanax³³⁸, em quem deposita a *spes* de ver Tróia vingada.

Pela altura em que é pressionada por Ulisses³³⁹, escolhido entre os gregos como mensageiro para reclamar Astíanax³⁴⁰, compreende-se na troiana, além do *metus*³⁴¹, o sofrimento que a aflige e a leva a hesitar. Observa-se ainda, pela fala de Ulisses, a *lamentatio* de Andrómaca (v. 615: *Maeret, illacrimat, gemit*). Esta aflição dela (repare-se no efeito conseguido pelo assíndeto das formas verbais) agudiza-se com a pressão do rei de Ítaca que,

³³⁶ Na *Ilias* 6. 413-430, a personagem diz a Heitor que ele é quem a ampara, perdida a família, assassinada por Aquiles.

³³⁷ Se repararmos, a crítica que Andrómaca faz ao Coro assemelha-se à que Heitor lhe faz. Recordemos os vv. que introduzem o acto terceiro (vv. 409-413): *Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas / miserumque tunsae pectus effuso genas / fletu rigatis? leuia perpessae sumus, / si flenda patimur. Ilium uobis modo, / mihi cecidit olim*. Recupere-se a citação acima indicada, a exortação e pergunta retórica de Heitor: *omitte fletus — Troia quod cecidit gemis?* Vemos, portanto, que tanto a figura colectiva como Andrómaca se manifestam de forma idêntica. A repreensão e o conselho do espectro induzem a mulher a achar-se mais desgraçada: o Coro pode lamentar-se, enquanto ela tem a obrigação de esconder Astíanax.

³³⁸ cf. cap. *Formido*, em *miserrum est timere, cum speres nihil*.

³³⁹ cf. vv. 534-791: diálogo entre as duas personagens.

³⁴⁰ Em Eurípidés é atribuída a Taltíbio a função de enviar a mensagem dos comandantes gregos a Andrómaca. Sabe-se por ele que a ordem de matar Astíanax vem de Ulisses (cf. v. 721). Em Séneca, vem dos *fata*, e é pronunciada por Calcas (vv. 368-370: *Quem fata quaerunt, turre de summa cadat / Priami nepos Hectoreus et letum oppetat. / Tum mille uelis impleat classis freta*). Enquanto o filho de Heitor não for sacrificado, os gregos não conseguem regressar a casa. O aparecimento de Ulisses em cena pode ter que ver com o seu perfil astucioso, que seria necessário para descobrir o dolo de Andrómaca e obrigá-la a entregar o filho.

³⁴¹ O receio de Andrómaca é notado e estimulado por Ulisses (cf. cap. *Formido*, em *reflecte gressum, dum licet, teque eripe*).

ao reparar na ansiedade da cativa, ameaça destruir o túmulo de Heitor. Perante o juízo errado de que terá de optar pela vida de Astíanax ou pela preservação do local sagrado, Andrômaca delira. Oscila entre escolher um ou outro. Num dos momentos de angústia, prefere que Astíanax morra a ser violado o espaço reservado às cinzas de Heitor, como se pode ler nos vv. 653-655: *potero, perpetiar, feram, / dum non meus post fata uictoris manu / iactetur Hector*. A aliteração, amplificada pela enumeração de formas verbais, igualmente em sugestivo assíndeto, que identificam um novo *dolor* (um novo *luctus*, no caso de escolher salvar o túmulo do marido), dá-nos a possibilidade de averiguar a debilitação da psique da figura feminina.

Ela acredita que não deve permitir que os gregos cometam esse acto sacrílego, o de espalhar as cinzas de Heitor³⁴² (cf. vv. 648-650). Esta perturbação obnubila-lhe a *ratio* (cf. vv. 642-662). Não percebe, de forma imediata³⁴³, que qualquer uma das escolhas tem implicada a vida de Astíanax: se ela não revelasse o esconderijo do filho, os gregos poderiam efectivamente destruir o túmulo e, por consequência, Astíanax seria soterrado ou esmagado pelos escombros. Em nenhum caso, Andrômaca consegue proteger o filho. Numa última tentativa, torna-se suplicante (cf. vv. 691-704a), implora pela vida do filho (vv. 708-733; vv. 739-748). Julga-se, a ela e ao filho, infelizes (v. 706: *matris miserae*, v. 711: *miseros*).

Se bem que ela ainda consegue comover o inimigo, a expectativa de um *luctus* futuro não demove, porém, Ulisses³⁴⁴, que se justifica, por uma *correctio*, e lhe diz que a vida de Astíanax é negada por Calcas (v. 749: *Non hoc Vlixes, sed negat Calchas tibi*). Em vez de captar a benevolência de Andrômaca, instiga-lhe o agravamento do *maeror*. Acusa-o de ser *machinator fraudi et scelerum artifex* (v. 750) e pede-lhe algum tempo (v. 760: *brevis mora*)

³⁴² Andrômaca impede efectivamente que os *ossa desiecta* sejam dispersos pelo mar (vv. 649-650). Não consegue, porém, evitar que o corpo de Astíanax seja desmembrado. Do ponto de vista simbólico, a separação do corpo do jovem troiano pode representar a dispersão das cativas, espalhadas pelas naus argivas (cf., por exemplo, Keulen 2001: 13).

³⁴³ Só quando Ulisses dá a ordem de destruir o túmulo (cf. vv. 679-680a) é que Andrômaca percebe que Astíanax poderá ficar soterrado, caso ela não revele o esconderijo dele.

³⁴⁴ vv. 736-738: *Matris quidem me maeror attonitae mouet / magis Pelasgae me tamen matres mouent, / quarum iste magnos crescit in luctus puer*. Pelo substantivo *maeror* e o adjectivo *attonitae* entende-se que o sofrimento materno causa em Ulisses um sentimento de compaixão pela desgraça da cativa. O poliptoto de *moueo* (*mouet ... mouent*) e a conjunção *tamen* e o advérbio *magis* criam uma distinção entre a mãe do inimigo e as mulheres gregas, inclinam Ulisses a optar por querer proteger as segundas. Os quiasmos (*Matris ... me ... / ... me ... matres*; *iste magnos ... in luctus puer*) e a estrutura paralelística (*matris ... mouet... / ... matres mouent*) intensificam essa separação entre *matres* e reforçam a necessidade de matar o *puer*, para afastar uma eventual ameaça futura de retaliação. Repara Stroh (2014: 441) que a personagem grega está igualmente afectada. Explica o crítico, “[w]hen he enters hesitantly (522 f.), it is not because he is hatching plots (523), but because he is suffering from the ambivalence of his own feelings. On the one hand, his allotted task of taking a child from its mother is painful to him (cf. esp. 736); on the other hand, fear concerning the future of Greece (529 f., cf. 737 f.) and of his own son (593) presses him to carry out the unavoidable instruction: should the son of Hector remain alive, the Greeks would never be able to feel safe.”

para se despedir. Este momento que lhe é concedido mostra o excesso dela, mercê de *audidi dolores* (cf. v. 762). Sente-se vítima da divindade, ideia que reforça com a aliteração (v. 770: *destituit deus*), por ver negados os seus pedidos (amplificados em lítotes, cf. vv. 771-782).

A antevisão do *nefas* faz o *dolor* recrudescer, que a personagem faz notar em formas de comparativo de superioridade: *tristius* (v. 783) para caracterizar a categoria (*genus*) de morte que está destinada ao filho, e *flebilius* (v. 784) a qualificar *aliquid*, o que está prestes a acontecer. Andrômaca testemunha que a *nex* do filho vai ser mais violenta do que a de Heitor. Não consegue mitigar o sofrimento, designado por Ulisses por *magnus dolor* (v. 786). A forma adjectival *magnus* atesta a intensidade da dor, que a aliteração amplifica (*facit finem*), bem como a lítotes (*magnus sibi ipse non facit finem dolor*). O filho de Laertes insinua que, nas circunstâncias em que o sofrimento é excessivo³⁴⁵, não é possível encontrar uma forma de apaziguamento.

Andrômaca volta, contudo, a pedir-lhe um pouco mais de tempo (v. 787: *parua mora*) para as suas lágrimas. O tormento da personagem é intenso, visível pelo recurso a um símile. A imagem do novilho a ser arrebatado pelo leão, depois de este ter afastado mãe e filho, aplica-se como exemplo da incapacidade dela de poder salvar Astíanax (cf. vv. 792b-798a). Apenas lhe é concedido um momento para os rituais fúnebres: restam-lhe os *oscula* e o *fletus* (v. 799, v. 807: *lacrimae*; v. 809: *oscula*), assim como a dádiva dos cabelos que arrancou na sua aflição e que consagra ao filho e ao marido. Devastada, pressente-se que a mulher de Heitor entra em delírio no momento da despedida: quer que Astíanax leve uma mensagem a Heitor (vv. 802 ss.).

Para manter vivo e constante o sentimento de *luctus*, deseja ficar com as vestes do filho. Atente-se nos vv. 809-812a: *matris hanc solacio / relinque uestem. tumulus hanc tetigit meus / manesque cari. si quid hic cineris latet, / scrutabor ore*. A iteração do pronome demonstrativo (*hanc ... hanc*) entende uma figura materna obcecada em avivar o *luctus* — repare-se nos vocábulos *tumulus*, *manes*, *cinis*, relacionados com o mundo dos mortos.

Também com Helena (no acto quarto), Andrômaca não é menos excessiva. Ao ouvir da espartana que os gregos têm a intenção de casar Políxena com Pirro³⁴⁶, reage de forma impetuosa. Todo o discurso é sarcástico (vv. 888-902). Os versos finais, 900-902, são, de

³⁴⁵ Inicialmente, Ulisses permitira a Andrômaca algum tempo para ela se despedir do filho porque acreditava que *fletus aerumnas leuat* (v. 765). Muda agora de opinião e ordena-lhe que interrompa de imediato o choro (v. 785b: *Rumpe iam fletus, parens*).

³⁴⁶ A história repete-se: para que os gregos tivessem ventos propícios, Ifigénia tinha que ser imolada. Para se cumprirem os desígnios de Ártemis, a princesa foi atraída a Áulis com o pretexto de contrair falsas núpcias com Aquiles (tema que foi explorado em *I. A.*). Antes de poderem regressar às respectivas pátrias, o espectro de Aquiles exige Políxena como noiva sacrificada sobre o seu túmulo.

forma trágica, irónicos: *celebrate Pyrrhi, Troades, conubia; / celebrate digne. planctus et gemitus sonet*. Pressente-se a fúria da personagem pela anáfora do imperativo *celebrate*. A insistência de sons oclusivos (principalmente em *c* e em *t*) propõe o acompanhamento das celebrações nupciais com pancadas no peito, em manifestação fúnebre. A forma do verbo *sono* intensifica a sugestão auditiva da violência dos golpes. Repare-se, porém, que, ao ser desvendado por Helena o engodo, a personagem entenderá que os *planctus* e os *gemitus* terão fundamento.

O comportamento de Andrômaca permite a Helena reparar no *magnus dolor* (v. 904) que consome a mulher de Heitor, e confirmar o género de perigos que este *affectus* causa. Leiam-se os vv. 903-905: *Ratione quamvis careat et flecti neget / magnus dolor sociosque nonnumquam sui / maeroris ipsos oderit*. O recurso à forma verbal *careat* é explícito no que diz respeito às implicações que o sofrimento pode originar. Com o sentido de ‘não ter, estar privado de’, neste caso de *ratio*, demonstra o total domínio da sede hegemónica pelas paixões. Estas são visíveis ainda na incapacidade que as pessoas subjugadas pelo *luctus* têm em aceitar que outras se juntem ao seu desgosto³⁴⁷ — não admitem, por isso, parceiros (como se pode observar no início do acto terceiro, na forma como Andrômaca reagiu às manifestações de *luctus* das troianas, uma vez que acredita que o desgosto dela é superior). O ódio³⁴⁸, que pode chegar a afectá-las (*nonnumquam*), dá o testemunho do quão prejudicial o *dolor* se pode tornar.

As reflexões de Helena ocasionam uma análise introspectiva. Repare-se que, já quando entra em cena (vv. 861 ss.), a personagem está consciente de ser a origem do *luctus* troiano e revela um estado afectado por esse juízo. Ela é a *femme fatale* (Stroh 2014: 445). Será, talvez, oportuno citarmos os vv. 861-863: *Quicumque hymen funestus, inlaetabilis / lamenta caedes sanguinem gemitus habet / est auspice Helena dignus*. Pela enumeração em assíndeto de vocábulos do campo lexical do *luctus* a que se associa, Helena mostra, em tom que raia o sarcasmo (*auspice Helena dignus*), que também ela sofre. Concentra o *locus horrendus*, associado à morte e ao luto, em adjetivos (*funestus, inlaetabilis*) e substantivos (*lamentum, caedes, sanguis*), revela, por isso, que está consciente de o casamento entre ela e Páris ter resultado na desgraça da cidade (levou a efeito os vaticínios de Hécuba). Insinua que é contra vontade que volta a causar dano ao povo de Tróia (vv. 863-864): *Euersis quoque / nocere cogor Phrygiis*. A escolha da forma passiva do verbo *cogo* garante que obedece a

³⁴⁷ O desgosto aparece aqui manifestado fisicamente: verter lágrimas (na forma do particípio de *fleo*). A manifestação deste *affectus* é reforçada pela acumulação de sons oclusivos, em *t*.

³⁴⁸ A incapacidade de estas pessoas suportarem os companheiros (os *socii*) dá a entender que o *dolor*, estando já enraizado na *mens*, degenera em mais *affectus*.

uma ordem dos gregos, é constrangida a uma acção específica, causar dano (*nocere*) — ideia que torna explícita com o recurso abundante a sons oclusivos que insinuam um movimento (*c* e *g*, essencialmente) e com um quiasmo (*Euersis nocere cogor Phrygibus*). Helena, tal como Ulisses, é escolhida por uma razão específica. Se, no caso do guerreiro, ele foi escolhido por ser ardiloso³⁴⁹, Helena foi-o pela *ars* e *fraus* (vv. 866-867: *Arte capietur mea / meaque fraude concidet Paridis soror*).

Quando confrontada por Andrômaca, que a designa por vários substantivos associados à destruição (v. 892: *Pestis exitium*³⁵⁰ *lues*), Helena tenta defender-se, afectada pelas censuras da mulher de Heitor. Reverte a situação das troianas em seu benefício ao tentar provar que sofre mais (v. 907: *grauiora passa*) do que Andrômaca e Hécuba (cf. vv. 907-908). Ao contrário das troianas, ela só pode deplorar a sorte de Páris sozinha, sem que ninguém a veja (vv. 908-909: *solus occulte Paris / lugendus Helenae est*).

Observa-se, porém, que o discurso desta personagem é incongruente. Citamos os vv. 909-924:

*durum et inuisum et graue est
seruitia ferre? Patior hoc olim iugum,
annis decem captiua. prostratum Ilium est,
uersi penates? Perdere est patriam graue,
grauius timere. uos leuat tanti mali
comitatus; in me uictor et uictus furit.
quam quisque famulam traheret incerto diu
casu pependit; me meus traxit statim
sine sorte dominus. causa bellorum fui
tantaque Teucris cladis? hoc uerum puta
Spartana puppis uestra si secuit freta.
sin rapta Phrygiis praeda remigibus fui
deditque donum iudici uictrix dea,
ignosce Paridi. iudicem iratum mea
habitura causa est: ista Menelaum manent
arbitria.*

A insistência no adjetivo *grauis* (cf. v. 909, v. 912; na forma de comparativo de superioridade: v. 907, v. 910) permite perceber que Helena se considera mais infeliz quer pela morte de Páris, quer por se reconhecer escrava enquanto a guerra de Tróia durou, quer

³⁴⁹ Keulen (2001: *Comm. ad loc.* Acto terceiro, 290) é da opinião de que “Seneca’s choice of Ulysses for this role has a double advantage: he is the most logical representative of the Greeks in the contest of cleverness with Andromache, and as the father of Telemachus he has an immediate personal concern for the next generation (593).”

³⁵⁰ Gonçalves (2003: 70) faz ver que esta palavra “[r]etira a sua raiz de *exeo*, um composto de *eo* (EM, s.v.), a que o prefixo confere o movimento de dentro para fora, dando origem ao sentido de ‘sair’ (...); finalmente, *exitium* traduz as ideias de ‘morte violenta, destruição, ruína’.”

por temer a própria pátria. Ao longo destes versos nota-se que tem o propósito de se desculpabilizar. Numa estrutura de perguntas (vv. 909-910; vv. 911-912; vv. 917-918) seguidas de resposta (vv. 910-911; vv. 912-917; vv. 918-924), com sucessivas aliteraões³⁵¹, ela tenta captar a benevolência das troianas, tenta provar que o castigo que os gregos lhe infligiram não é por culpa dela, mas pelo rapto de Páris. A destruição da cidade resulta da vontade da divindade, pelo que ela é inocente. Faz-se mostrar mais digna de compaixão do que a própria Andrómaca (vv. 924-926a: *Nunc hanc luctibus paulum tuis, / Andromacha, omissis flecte — uix lacrimas queo / retinere*).

A dificuldade da personagem em reter as lágrimas³⁵² vai implicar o processo de reconhecimento da verdade³⁵³. Os efeitos da revelação são díspares: Políxena, de um lado, rejubila, abandona o *luctus* e aceita o destino — que vê como libertação do jugo (cf. vv. 945-948)³⁵⁴ —, de outro, assiste-se à reacção da mãe³⁵⁵: a violência da emoção origina a queda física e psicológica da rainha, como atestam os vv. 949-951, que citamos: *At misera luctu mater audito stupet; / labefacta mens succubuit. assurge, alleua / animum et cadentem, misera, firma spiritum*. A passagem de sons oclusivos para nasais ilustra a imagem do desmaio e sequente recuperar da *mens*. A perspectiva de mais um *luctus*, a somar aos

³⁵¹ Há, praticamente, uma aliteração por verso. Veja-se, por exemplo, v. 912: *penates? perdere est patriam*; v. 915: *Quam quisque*; v. 916: *me meus*; v. 917: *sine sorte*; v. 918: *tantaeque Teucris*; v. 919: *si secuit*; v. 921: *deditque donum*; v. 922: *iudicem iratum*; v. 923: *Menelaum manent*. Temos a oportunidade de confirmar que a linguagem escolhida, reforçada pelos recursos estilísticos, acentua o objectivo de Helena: mover as Troianas à comiserção.

³⁵² O discurso de Helena (vv. 903-926a) foca-se na confirmação de que está igualmente afectada pelo *dolor*. Quer demonstrar que o dela é superior ao das troianas. No entanto, esta tentativa de sobrevalorizar o seu sofrimento pode manifestar algum fingimento. Recorde-se que, ao entrar em cena, ela reconhece em si a capacidade de enganar os outros (cf. vv. 866-867). Sobre este aspecto, diz-nos Keulen (2001: 21): “With her mixture of compassion and self-centredness, pathos and human weakness, she is one of the most complex characters in Senecan tragedy; in fact, she is so enigmatic, that one wonders whether her tears at 925 are alleged or real. (...) since Helen has to fight for her own cause/life, a proper performance of her task is in her own interest; then there is no place for tears conflicting with her ‘good news’ (87 ff.). She certainly is a perfect choice for the task: her lack of heroism is the reason why she cannot carry out her assignment, enabling Seneca to create a strong contrast between her and the mentally strong Trojan women.”

³⁵³ A figura etimológica (v. 925: *lacrimas*; vv. 926-927: *lacrimat ... / lacrimat*) denuncia um novo *luctus* ainda velado.

³⁵⁴ Sobre este aspecto, testemunha Duarte (2014: 83) que “Políxena encarava o casamento com Pirro com o mesmo horror com que qualquer outra pessoa encararia a morte (‘o outro destino ela via como a morte’), ao passo que aceita a sua morte iminente com a mesma alegria com que qualquer outra pessoa consentiria num casamento (‘este, como um casamento’, 948). Naturalmente que não se regozijaria se acreditasse que efectivamente haveria de estar casada com Aquiles no Elísio, mas antes se regozija porque acredita que a morte é o fim, não existe Além e o casamento com Aquiles além do túmulo é mera ilusão.” Na senda do que é teorizado na *Ep.* 24. 18, *Mors nos aut consumit aut exuit; emissis meliora restant onere detracto, consumptis nihil restat, bona pariter malaque summota sunt*, reflectido, em parte, na segunda ode coral (cf. vv. 376-408; cf. *Sectio prima*, cap. *Omnis ars naturae imitatio est, em chorus*), Políxena exemplifica a categoria de seres humanos que defendem o nihilismo. Por isso, na crença de que a morte consome tudo, ela não hesita no momento de ser sacrificada.

³⁵⁵ Atesta Stroh (2014: 445) que a reacção destas personagens “gives emblematic emphasis to one of the main ideas of the play: being obliged to live may be much harder than being allowed to die.”

anteriores que foram (no acto primeiro) lamentados, suscita, em Hécuba, um novo acesso de *dolor*.

No momento em que fica a saber que vai ficar privada da filha, Hécuba sente-se cada vez mais só, como se depreende da antítese entre *turba* (v. 958) e *sola* (v. 960) a intensificar a dor de uma mãe que foi perdendo cada um os filhos. A enumeração, em assíndeto, de substantivos representa o que Políxena é para a mãe (v. 961): *uotum, comes, leuamen afflictiae, quies*, mas torna claros os erros de julgamento por parte de Hécuba. Enquanto julgava que a filha estava segura, ocupou o tempo em lamentos pela morte dos filhos e do marido. Como a perderá, acha-se miserável (vv. 963-964: *dura et infelix ... anima*). Não se lembra que ainda tem Cassandra³⁵⁶ a não ser no fim do discurso (v. 968: *Cassandra thalamos, uellet Andromache tuos*).

As *Troades* dão o testemunho do resultado de *magni dolores*. As personagens femininas concentram-se, de modo particular, no sofrimento. Consideram que devem ser lamentadas, como Andrómaca refere (v. 969): *Nos, Hecuba, nos, nos, Hecuba, lugendae sumus*. A iteração dos pronomes pessoais e a apóstrofe à rainha troiana representam o íntimo de personagens devastadas pelo *luctus*, pelo *maeror*. Compreende-se, no desenvolvimento do que se passa no *intus* delas, que não conseguem refrear os lamentos, nem a copiosidade das lágrimas que derramam. Lembra o Coro (vv. 1009-1015):

*Dulce maerenti populus dolentum,
dulce lamentis resonare gentes.
lenius luctus lacrimaeque mordent
turba quas fletu similis frequentat.
semper a semper dolor est malignus;
gaudet in multos sua fata mitti
seque non solum placuisse poenae.*

Atestam-se na fala da personagem colectiva os malefícios deste *malum* que não suporta alegria ao redor³⁵⁷. A anáfora do adjectivo *dulce* comprova que os que sofrem sentem regozijo com o sofrimento dos outros³⁵⁸ — ideia que é reforçada pela acumulação de palavras semanticamente aparentadas (*populus, gentes, turba*) e pela aliteração (*lenius luctus*

³⁵⁶ Ideia que subentendemos dos vv. 962-963: *haec totus Hecubae fetus; hac sola uocor / iam uoce mater*. A figura etimológica (*uocor* e *uoce*) amplifica o sofrimento da rainha, esclarece, também, que a dor está já enraizada, sugestão que nos parece ainda mais evidente nos vv. 964-965: *denique hoc unum mihi / remitte funus*. Hécuba concentra-se apenas neste *funus*.

³⁵⁷ Perspectiva patente, também, nos vv. 1024-1025: *Dulce in immensis posito ruinis / neminem laetos habuisse uultus*.

³⁵⁸ Parece haver um movimento circular. Nestes versos do Coro recupera-se o acto e ode primeiros em que Hécuba instiga as suas companheiras troianas a seguirem os rituais fúnebres que ela dirige.

lacrimaeque). A reduplicação do advérbio *semper* amplifica o pensamento de que o *dolor* arrasta consigo acções prejudiciais, como o adjectivo *malignus* confirma. As pessoas que deixam que esta categoria de *affectus* domine a sede hegemónica só sentem gáudio quando não são as únicas que sofrem, ideia que é reforçada pela antítese entre *multi* e *solus*, pela lítotes e pela aliteração (*placuisse poenae*).

Estes versos citados antecipam o estado das personagens Andrómaca e Hécuba no acto quinto. A dor concentra-se agora nestas duas figuras, devastadas pelas mortes de Astíanax e de Políxena. A rainha assume-se como a principal desgraçada (vv. 1061-1062): *me omnium clades premit. / mihi cuncta pereunt; quisquis est Hecuba est miser*. Esta opinião é acentuada pelo poliptoto do pronome pessoal, em estrutura paralelística: Hécuba sofre com todas as mortes.

É notória a angústia da rainha, plasmada em perguntas retóricas (cf. vv. 1168-1171), e em palavras do campo lexical do choro (v. 1168: *lacrimas*, v. 1170: *fleam*), por ver que todos pereceram excepto ela, por não saber quem deve lamentar (repare-se na enumeração em homeoptoto dos vv. 1170-1171: *natam an nepotem, coniugem an patriam fleam? / an omnia an me*). Numa aliteração anima o *dolor* (v. 1172: *uiolenta uirginibus uenis*): julga que a morte apenas a evita a ela.

Explicam os estóicos que a morte, um indiferente, está sempre ao alcance do homem. Ora, na *Epistula* 70. 4 ss., Séneca identifica dois comportamentos díspares que os seres humanos têm em relação à vida e à morte: enquanto para uns o termo da vida chegou rápido (como é o caso de Astíanax e de Políxena), para outros a existência arrastou-se por um longo período de tempo. Estes vêm-se atormentados, afligidos pela *sors*, e é deles que Hécuba se torna exemplo. Tendo em vista estes casos, o filósofo relembra que a vida *non semper retinenda est; non enim uiuere bonum est, sed bene uiuere*. Uma vez confrontado com os vários obstáculos, e no caso de a *fortuna*, ao ser-lhe hostil, tornar a existência não suportável dentro dos limites da dignidade, há sempre uma forma de o ser humano se retirar. O suicídio é, em casos muito específicos, uma forma de o homem não se tornar escravo quer dos *uitia* quer dos outros homens.

2.1.4. Totus dolor

O *dolor* das troianas mantém-se em *Agamemnon*. Da sua manifestação quem primeiro nos informa é Clitemnestra. Transcrevemos os vv. 586-587: *Sed ecce, turba tristis incommptae*

comas / Iliades adsunt. O adjectivo *tristis* aponta para a visão de um rosto sombrio. O aspecto descuidado das troianas, com os cabelos desgrenhados (*incomptae*), demonstra o *luctus* contínuo. Na terceira ode coral, a figura colectiva espraia o *dolor*, como se lê nos vv. 649-658, que citamos:

*Quid nunc primum, dolor infelix,
quidue extremum deflere paras?
moenia diuum fabricata manu,
diruta nostra?
an templa deos super usta suos?
non uacat istis lacrimare malis:
te, magne parens, flent Iliades.
uidi, uidi senis in iugulo
telum Pyrrhi uix exiguo
sanguine tingui.*

A anáfora do advérbio interrogativo e a disjuntiva ampliam o sentimento de indecisão quanto ao *dolor* que as Troianas devem deplorar primeiramente, enquanto *infelix dolor* torna mais expressiva a ideia do sofrimento em que estão mergulhadas. Esta dor é amplificada na passagem de sons nasais (vv. 649-651) — a sugerir o lento fluir do tempo — para sibilantes (vv. 653-654) — a ilustrar a rapidez da destruição dos templos pelos gregos. A lítotes (*non uacat*) confirma que as troianas são afligidas por todo o género de males. No pensamento delas, não existe tempo suficiente para derramar lágrimas por todas as desgraças que ocorreram. As perguntas retóricas têm, por isso, o propósito de distinguir quem deve ser chorado. Optam por se focar em Príamo. A *uariatio* de vocábulos do campo lexical do choro (cf. *deflere*, *lacrimare*, *flent*) vem ilustrar o *luctus* do Coro.

A reduplicação da forma verbal *uidi*, por sua vez, mostra o horror sentido perante o acto de Pirro, que degolou o rei troiano. Confirma-se o perfil selvagem do filho de Aquiles com o pormenor da espada que é parcamente tingida pelo sangue de Príamo, ideia que nos parece amplificada por uma estrutura em quiasmo (*senis in iugulo / telum Pyrrhi*). Entende-se das palavras do Coro que o rei troiano estava já no termo da velhice. Depreende-se, ainda, que o comportamento de Pirro é condenado pelas cativas.

Esta fala ocasiona o diálogo com a sacerdotisa de Apolo, Cassandra. A primeira informação que se tem desta figura é igualmente dada por Clitemnestra (vv. 587-588): *quas super celso gradu / effrena Phoebas entheas laurus quatit*. A forma como a personagem entra

em cena indicia, de imediato, o seu perfil arrogante³⁵⁹. A forma do adjectivo *effrenus* faz imaginar um espírito selvagem, indómito, enquanto o adjectivo *entheas* recorda que ela vem inspirada pelo deus Apolo.

O Coro define-a como *dura uirago / patiensque mali* (vv. 668-669). Com a designação *uirago* transmite-se um perfil corajoso, símil ao de um homem. Sobre este nome, indica Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 668) que “[p]reviously used of *uirgines* with masculine strength (...) or of women or goddess engaged in masculine occupations, such as hunting or war (...); Seneca extends the word to *uirgines* with male strength of character”. O adjectivo *dura*, por sua vez, atribui-lhe uma índole resistente³⁶⁰, talvez mais do que mostrar um carácter insensível ou duro de coração. Quanto à forma do participio de *patior*, que tem na sua dependência *mala*, elucida que Cassandra possui um espírito forte, capaz de suportar os infortúnios. Poder-se-ia entender daqui que reage de modo impassível, próximo do que seria o ideal estóico.

Esta apreciação da figura colectiva tem que ver com a atitude de Cassandra em resposta aos profusos lamentos do Coro. Transcrevemos essa fala da sacerdotisa de Apolo (vv. 659-663):

*Cohibete lacrimas omne quas tempus petet,
Troades, et ipsae uestra lamentabili
lugete gemitu funera: aerumnae meae
socium recusant. cladibus questus meis
remouete: nostris ipsa sufficiam malis.*

Do discurso de Cassandra sobressaem palavras do campo lexical do *luctus* (*lacrimas, lamentabili, luget, gemitu, funera, aerumnae, questus*). Estes vocábulos e os três imperativos, em início de verso (v. 659: *cohibete*; v. 661: *lugete*; v. 663: *remouete*) parecem criar um ritmo quase fúnebre. Ordena-lhes, em primeiro lugar, que reprimam as lágrimas. Em *omne ... tempus petet* expressa-se o conceito de que o *dolor* é um *affectus* inveterado, pois, quanto mais tempo se prolongar, mais direitos vai ganhando. Séneca faz entender que o *luctus* duradouro pode causar algolagnia, como se expõe também na *Consolatio ad Marciam* 1. 7, que citamos: *Quemadmodum omnia uitia penitus insidunt nisi dum surgunt oppressa sunt, ita*

³⁵⁹ A propósito da entrada desta personagem, explica Kugelmeier (2014: 495) que vai coincidir com o desviar da atenção que até aí se centrava na figura de Clitemnestra: “It is presumably no coincidence that her withdrawal coincides with the appearance of Cassandra from 586 onward, and in fact the Trojan princess acquires decisive significance in the further course of things. Her character not only stands out from and contrasts with all the other characters, it also is what advances the action in the first place, or indeed first makes the audience conscious of what is happening.”

³⁶⁰ No ponto de vista de Tarrant (1976: *comm. ad loc.* 668), o adjectivo tem o sentido de ‘enduring’.

haec quoque tristia et misera et in se saeuientia ipsa nouissime acerbitate pascuntur et fit infelicis animi praua uoluptas dolor.

No específico caso de Cassandra, as restrições que ordena à figura colectiva não têm como objectivo findar o lamento. Ela pretende apenas que as cativas o dirijam noutro sentido, na perda que elas próprias sofreram, intenção que reforça com um quiasmo (*ipsae uestra lamentabili ... gemitu funera*), como se pode entender na insistência em palavras que remetem para o luto.

A censura que faz ao luto excessivo das troianas³⁶¹ vai permitir a Cassandra afastar-se delas: *questus ... remouete*. Reivindica para si própria o direito / dever de suportar os males que dizem respeito à sua família, ideia que espraia com um quiasmo (*nostris ipsa sufficiam malis*). Este distanciamento é criado pela escolha de pronomes, dispostos de forma antitética (de um lado temos *ipsa uestra funera*, do outro *aerumnae meae, cladibus ... meis, nostris ... malis*), o que indica um ânimo que não está emocionalmente controlado, mas orgulhoso, e que se aproxima da loucura: é isso que o Coro aponta quando ela arranca as fitas sagradas que a identificavam como sacerdotisa de Apolo (vv. 693-694), e se depreende da sua resposta às companheiras (vv. 695-709):

*Vicere nostra iam metus omnis mala.
equidem nec ulla caelites placo prece
nec, si uelint saeuire, quo noceant habent.
Fortuna uires ipsa consumpsit suas.
quae patria restat, quis pater, quae iam soror?
bibere tumuli sanguinem atque arae meum.
quid illa felix turba fraterni gregis?
exhausta nempe: regia miseri senes
uacua relictis, totque per thalamos uident
praeter Lacaenam ceteras uiduas nurus.
tot illa regum mater et regimen Phrygum,
fecunda in ignes Hecuba fatorum nouas
experta leges induit uultos feros:
circa ruinas rabida latrauit suas,
Troiae superstes, Hectori, Priamo, sibi.*

³⁶¹ As troianas justificam o seu *luctus* continuado com três *sententiae* (vv. 664-667): *Lacrimas lacrimis miscere iuuat: / magis exurunt quos secretae / lacerant curae, / iuuat in medium deflere suos*. Entendem que há um certo apaziguamento (ou melhor, comprazimento) quando se derramam lágrimas em grupo. Amplificam este pensamento com o recurso ao poliptoto, em aliteração, e à *uariatio* (*lacrimas, lacrimis, defleo*). Consideram que constitui perigo para o ser humano suportar por si só a dor. O verbo *lacero* tem um sentido muito violento, sugere um ânimo destruído pela força deste *affectus*. Acerca da *aegritudo*, Cícero escreveu nas *Tusculanae disputationes*, 3. 13. 27-28, que: *aegritudo maiora quaedam, tabem cruciatum afflictationem foeditatem, lacerat exest animum planeque conficit. Hanc nisi exuimus sic ut abiciamus, miseria carere non possumus. Atque hoc quidem perspicuum est, tum aegritudinem existere, cum quid ita visum sit, ut magnum quoddam malum adesse et urgere videatur*. Esta descrição permite-nos entender melhor os impulsos que se originam na sede hegemónica da personagem.

O quiasmo (*nostra ... metus omni mala*), a repetição da negativa *nec* e as formas verbais *saeuire* e *noceant*³⁶² atestam em Cassandra uma disposição imoderada. Denunciam igualmente o desgosto que se esconde no ânimo da personagem. Ela parte da imagem de uma *fortuna* sem forças, agastada pelo acumular de desgraças, para enumerar as causas que lhe provocam, na sua opinião, a dor, e que a instigam a um sentimento que se aproxima da cólera.

Em primeiro lugar, o luto dela é motivado pela destruição de Tróia (*patria*), pela morte de Príamo, da irmã (*soror*) e dos irmãos. Para melhor ilustrar as emoções que a dominam, constrói o discurso com o recurso a perguntas retóricas, em *tricolon* introduzido pelo pronome interrogativo em poliptoto (*quae, quis, quae*) e pelo advérbio interrogativo. A figura etimológica (*patria, pater*) marca a perda total de Cassandra. É sugestiva a personificação de *tumuli ... atque arae*, que bebem o sangue: permite à sacerdotisa evocar as mortes de Príamo e de Políxena, ambos imolados pelo filho de Aquiles. Deste modo se desenha imagem de uma personagem aflita por tudo ter perdido.

O espaço vazio do palácio, anteriormente ocupado pela vasta prole dos reis de Tróia, comprova a desumanidade da guerra. A referência aos leitos desocupados pelos homens e às viúvas permite a Cassandra identificar um outro motivo que lhe causa dor e, julgamos, cólera: apenas Helena (*praeter*) manteve o leito ocupado por um esposo³⁶³.

O destino de Hécuba é igualmente focado para clarificar o poder da fortuna. Prova o lado cruel da sorte a imagem da pira fúnebre dos numerosos filhos da rainha, evocada pela metáfora do fogo: toda a prole que nasceu dela serviu para alimentar as fogueiras. A metamorfose de Hécuba em cão³⁶⁴ enlouquecido demonstra a dor da rainha, ideia que Cassandra enfatiza com uma gradação descendente: *Troia, Hector, Priamus*, ela própria (*sibi*).

Com esta narrativa, Cassandra exhibe o próprio *dolor* e antecipa um acesso de *furor*. O desenvolvimento progressivo da insanidade movida pela divindade é vista de fora para

³⁶² São palavras semanticamente aparentadas e que implicam causar prejuízo ou maltratar.

³⁶³ Poderá haver aqui alusão ao casamento de Helena com Deífobo, depois que Alexandre foi morto. O *dolor* da personagem pode ser aqui confundido com a cólera por ter sido a espartana o motivo que causou a ruína da cidade, a morte de numerosos guerreiros e, no final, retomar o seu papel de esposa de Menelau. Pode, eventualmente, ser este o sentido da imagem do palácio e leitos vazios, ocupados apenas pelas viúvas.

³⁶⁴ Sob o ponto de vista simbólico, explica-se em Chevalier-Gheerbrant (s.u. 'chien') que o cão está frequentemente associado à morte, ao mundo inferior: "La première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de psychopompe, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie". No caso de Hécuba, a mudança para cão (cf. Eurípides, *Hecuba* 1265, Polimestor vaticina o destino da rainha) pode ter associada uma aproximação à morte.

dentro. É observada e comentada pelo Coro, numa perspectiva exterior, e depois pela sacerdotisa (analisada a partir do *intus* da personagem). O primeiro movimento que é examinado é o brusco (*repente*) silêncio da personagem, logo após ter descrito as emoções que sente.

As faces mudam de cor (*pallor*), seguindo-se de imediato, parece sugerir o texto, um tremor insistente (v. 711): *creberque totum possidet corpus tremor*. A forma do verbo *possideo* denota um impulso violento que toma posse da faculdade intelectual da personagem, perturbação que é ainda sugerida pelo quiasmo (cf. v. 711). O terror que se apodera de Cassandra vê-se pelo eriçar dos cabelos e pela respiração ofegante, imagem terrível sugerida nos vv. 712-713: *mollis horrescit coma / anhele corda murmure incluso fremunt*.

A agitação frenética do olhar é igualmente relevante para clarificar o delírio que a arrebatava (vv. 714-715): *incerta nutant lumina et uersi retro / torquentur oculi, rursus immoti rigent*. O alvoroço plasma-se na *uariatio* dos vocábulos do campo lexical do olhar (*lumina, oculi*), nos impulsos contrários sugeridos por formas verbais (particípio de *uerto*, verbo *torqueo*) e adverbiais (*retro, rursus*). O Coro verifica que Cassandra está perturbada, socorrendo-se de vocábulos relacionados com a dúvida, o que confere um efeito de circularidade nos dois versos *supra* citados. A hipótipose do olhar sugere o intenso delírio: *incerta nutant (lumina); (oculi) immoti rigent*.

Além destas manifestações exteriores³⁶⁵, o Coro observa, ainda, a luta que se trava no íntimo da sacerdotisa: ela quer falar e, em simultâneo, travar o som que se forma na garganta (vv. 717-719): *nunc reluctantis parat / reserare fauces, uerba nunc clauso male / custodit ore maenas impatiens dei*. Estes arrebatamentos antitéticos (*reluctor, custodio, clausus* — com sentido de reprimir — e *resero*, que se traduz por ‘revelar, abrir’), ampliados pela repetição do advérbio temporal *nunc*, denunciam a força do deus que por completo toma Cassandra. A imagem da bacante (*maenas*) em total delírio, metáfora que plasma o estado amente da personagem, aviva a incapacidade dela de conter (*impatiens*) o poder do deus.

Este relato parece co-ocorrer (quase) em simultâneo com o de Cassandra: um completa o outro, servindo o segundo como *amplificatio* do primeiro. Esta conclusão assenta em alguns pormenores. Escreve Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 710ss.), a propósito dos versos iniciais do Coro e dos de Cassandra,

³⁶⁵ O Coro repara na forma como a sacerdotisa ergue a cabeça (v. 716: *leuat in auras altior solito caput*) e caminha (v. 717: *graditurque celsa*). Dá testemunho de que ela é estimulada pela inspiração de Apolo.

The looser structure of Senecan drama permits the juxtaposition of such narrative elements (here derived from Virgil's description of the Cumaean Sibyl) and more conventionally dramatic material; this dual character betrays itself in the repetition in lines 710ff. and 720ff. of the same progression from fully rational fear of the god's approach to complete possession.

No momento em que as troianas anunciam o silêncio repentino da sacerdotisa e descrevem os impulsos que notam, enquanto espectadoras, começa, em nosso entender, o solilóquio da personagem³⁶⁶ (vv. 720-727):

*Quid me furoris incitam stimulis noui,
quid mentis inopem, sacra Parnasi iuga,
rapitis? recede, Phoebe, iam non sum tua,
extingue flammam pectori infixas meo.
cui nunc uagor uesana? cui bacchor furens?
iam Troia cecidit—falsa quid uates agor?
Vbi sum? fugit lux alma et obscurat genas
nox alta et aether abditus tenebris latet.*

Esta fala de Cassandra assemelha-se às de Clitemnestra (cf. vv. 131 ss.), não só no que diz respeito à estrutura (pelas perguntas retóricas, introduzidas pelo advérbio *quid*, pela utilização da segunda pessoa do singular, ou plural, de formas do presente do indicativo ou imperativo para se dirigir a si mesma), mas também na escolha de algum vocabulário alusivo ao estado amente das personagens. Veja-se em Clitemnestra: *flammae* (v. 132), *stimulos* (v. 133), *rapit* (v. 139), *pectus* (v. 134), *agor* (v. 138). Também nas palavras de Cassandra encontramos: *stimulis noui* (v. 720), *rapitis* (722), *flammam infixas* (v. 723), *pectori* (v. 723), *agor* (v. 725). Ambas sentem a violência das emoções que as dominam. Há, porém, diferenças entre as duas: Clitemnestra é estimulada por diversos *affectus* (desde o *dolor*, passando pelo *metus* e pela *ira*, estando nesta última a principal causa que a conduz à demência), a escrava troiana é incitada pelo *dolor* (é este *affectus* que a domina no momento que antecede o delírio) e inspirada por Apolo³⁶⁷.

A anáfora do advérbio (*quid*) traduz a premência em perceber os impulsos que a desviam da razão. As palavras escolhidas (v. 720: *furoris incitam*; v. 724: *bacchor furens*)

³⁶⁶ Consideramos que esta fala de Cassandra se trata de um solilóquio por não se dirigir uma única vez ao Coro, enquanto menciona as suas visões. Por sua vez, o Coro não comenta as profecias da sacerdotisa, depois de a filha de Hécuba desmaiar. Anunciam a queda dela, extenuada pelo *furor* (vv. 775-778: *Iam peruagatus ipse se fregit furor, / caditque flexo qualis ante aras genu / ceruice taurus uulnus incertum gerens. / releuamus artus*) e indicam a entrada de Agamémnon em cena.

³⁶⁷ Parece-nos que existem em simultâneo duas espécies de delírio, a que é motivada pelo deus e a que resulta dos vaticínios. Na verdade, nota-se na fala de Cassandra um desejo subtil de vingança. Ela reconhece que a morte de Príamo, metonímia para aludir à ruína da cidade e dos troianos (cf. vv. 870 ss.), é punida com o assassinato de Agamémnon.

apresentam a imagem de um ânimo a ser conduzido de modo violento e sem hipótese de resistência. Pressente que o movimento vem do interior e a estimula. O verbo *incito* significa, precisamente, ‘pôr em movimento, impelir’. A personagem sente-se movida por *stimuli* (vocábulo que reúne o sentido de ‘aguiilhão’ e de ‘sofrimento’). Esses *stimuli* implicam necessariamente um tumulto. A violência deste turbilhão de sentimentos é transmitida pelo *furor* e pela forma verbal *rapio*³⁶⁸ e é esse cúmulo de sentimentos desordenados que lhe provoca a sensação de que não é senhora de si (*mentis inopem*).

O arrebatamento³⁶⁹ que sente é motivado, em parte, pelo dom profético que tem. Nesse sentido ela dirige dois imperativos a Febo: *recede* e *extingue*. Os vocábulos do campo lexical do fogo também são significativos: representam o poder destrutivo das paixões, tudo arrasam. A metáfora das chamas que lhe afligem o *pectus* ilustra o delírio profético, como se atesta no particípio de *infigo*. A repetição do pronome interrogativo em estrutura paralelística no verso (pronome, verbo e adjetivo / particípio), a *uariatio* de palavras do campo lexical da loucura (*furoris*, *uesana*, *bacchor* e *firens*) captam a visão de um espírito a caminhar para o estado de delírio.

A própria natureza acompanha, no ponto de vista da cativa, a passagem do estado de lucidez para o frenesi: a luz (*lux alma*), metáfora da razão, desaparece (*fugit*) e dá lugar a trevas profundas³⁷⁰ que, normalmente, se associam ao obnubilar da capacidade de discernimento (*obscurat genas / nox alta*³⁷¹). No caso de Cassandra, esta transição antecipa os vaticínios. Quando está já possuída pela divindade, ela vê dois sóis e duas cidades Argos (vv. 728-729). Esta visão permite-lhe estabelecer um paralelo entre duas personagens (vv. 730-733): Alexandre (vv. 730-731, menciona o julgamento do herói que esteve na origem da guerra de Tróia) e Egisto.

Estas figuras masculinas têm algumas semelhanças: ambos foram acolhidos por pastores (depois de terem sido abandonados pelas respectivas mães); seduzem as filhas de Leda (Páris, Helena; Egisto, Clitemnestra); são a causa de ruína, um da pátria, o outro da família atrida. De Egisto, Cassandra passa a referir-se a Clitemnestra e ao estado enlouquecido da rainha (cf. vv. 734-736). Esta personagem leva a sacerdotisa a voltar o olhar

³⁶⁸ *rapio* tem o sentido de ‘agarrar, arrebatador, arrastar’. Denota violência, uma força excessiva na forma como arrasta consigo alguma coisa (ponto de vista físico ou moral, cf. Ernout-Meillet, s.u.).

³⁶⁹ Esta metáfora do fogo recorda a fúria dos estados de cólera de Atreu e Clitemnestra, apesar de, em Cassandra, o género de *furor* ser causado pelo deus.

³⁷⁰ A hipotipose das trevas surge no acumular de palavras semanticamente aparentadas: *obscurat*, *nox alta*, *tenebris*.

³⁷¹ *alta* tem, neste contexto, o significado de ‘profunda’.

numa outra direcção (v. 737): *quae uersat oculos alia nunc facies meos?*³⁷² É Agamémnon quem vê. Ao prever a morte dele e a sua própria (cf. vv. 741-755), ela contempla um novo espaço, o mundo inferior, como se pode observar nos vv. 741 e 742: *Quid me uocatis sospitem solam e meis / umbrae meorum?* A aliteração (*sospitem solam*), o efeito de acumular sons nasais (a sugerir arrastamento) e a *uariatio* do pronome denotam um estado de *dolor* profundo: Cassandra, a única sobrevivente da família real, é agora chamada pelos outros membros. A repetição do verbo *sequor* na primeira pessoa e do pronome pessoal em acusativo (vv. 742 e 747) permite-lhe enumerar de forma descendente a família que ela seguirá: Príamo (que representa metonimicamente a queda da cidade), Heitor (identificado como o defensor de Tróia), Troilo e Deífobo (o seu irmão que se casou com Helena).

No nosso entender, a morada das sombras provoca na sacerdotisa *affectus* violentos. Observemos os vv. 750 a 758:

*iuuat per ipsos ingredi Stygios lacus,
iuuat uidere Tartari saeuum canem
auidique regna Ditis! haec hodie ratis
Phlegethontis atri regias animas uehet,
uictamque uictricemque. uos, umbrae, precor,
iurata superis unda, te pariter precor:
reserate paulum terga nigrantis poli,
leuis ut Mycenae turba prospiciat Phrygum.
spectate, miseri: fata se uertunt retro.*

A anáfora da forma *iuuat* pressupõe o regozijo da personagem. Demonstra, ainda, que ela experimenta um desejo obsessivo de morrer. Por meio da aliteração (*uehet / uictamque uictricemque. uos*), do polissíndeto e do homeoptoto, que fazem aproximar a sorte que atinge de igual forma vencedores e vencidos, demonstram-se os impulsos de Cassandra, cada vez mais violentos. Ela sofre por Tróia, pela sua condição de escrava e concubina. A morte de Agamémnon é uma forma de superação da ruína que os gregos causaram. A epífora da forma *precor* amplifica este pensamento. Nas súplicas insistentes que faz para que abram uma pequena fenda no mundo inferior e permitam que os *miseri* frígios possam assistir (*spectate*)³⁷³ à imolação do rei grego, Cassandra torna evidente que está igualmente afectada.

³⁷² Repare-se que esta agitação do olhar parece ter correspondência com as palavras do Coro nos vv. 714-715.

³⁷³ A cena da morte de Agamémnon, como se de uma representação dramática se tratasse, tem, explica Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 758) duas aplicações específicas: “In the first, words as *spectator* or *spectaculum* suggest a lack of human feeling on the part of the viewer. This usage is not specifically Senecan, cf. Hor. *C.* 1.28.17 *dant alios Furiae toruo spectacula Marti*, Sen. *Tro.* 1078ff. (1097 *tumulo ferus spectator Hectoreo sedet*), 1123ff., *Ira* 2.5.4 *Hannibalem aiunt dixisse, cum fossam sanguine humano plenam uidisset, ‘O formosum spectaculum!’*, Luc. 7.797 *ne laeta furens scelerum spectacula perdat*, Val. Fl. 7.190f. *Caucasiis spectulatrix*

Também Clitemnestra é vítima de um sofrimento inveterado. A *Nutrix* denuncia que a sua *alumna* é afectada por *totus dolor* (v. 128): o sacrifício de Ifigénia é a causa deste *affectus* e um dos motivos que desencadeia a intenção de punir Agamémnon. No v. 133, Clitemnestra demonstra que está consciente de ser atormentada pelo *dolor*. Torna clara a força devastadora dele pela metáfora do fogo. Ao dar a imagem das medulas (os órgãos que ocupam uma posição central no corpo humano) e do coração (sede da *ratio* e dos *affectus*) destruídos (*exurunt*³⁷⁴) pelas *flammae*, a rainha testemunha a impossibilidade de eliminar os *mala*, que se opõem à razão, e de recuperar da ruína que eles causam. Clitemnestra indica que é subjugada pelos aguilhões do *metus* (ideia reforçada pela aliteração: *subdidit stimulos*) e pelo *dolor*³⁷⁵ que com esse *metus* se mistura. No ponto de vista de Francesco Giancotti (1953: 118):

In Clitemnestra il dramma della madre di Ifigenia, che vuol punire in Agamennone il sacrificatore della figlia, il dramma dell'amante d'Egisto, che uccidendo il marito previene la punizione dell'adulterio, e la gelosia per gli amori dell'Atride con Cassandra, come con altre schiave durante la decennale guerra di Troia, s'intrecciano e concorrono alla risoluzione criminosa con forza assai diseguale.

Na verdade, mais do que o medo do regresso de Agamémnon e o temor de que ele a castigue por não ter sido fiel, coexistem em Clitemnestra duas categorias de *aegritudo*: a dor pela morte de Ifigénia e o ciúme. Quanto ao primeiro *uitium*, entende-se uma insistência em palavras que remetem para as falsas núpcias entre a filha e Aquiles (v. 158: *iugales faces*; v. 164: *uirginis thalamos*; v. 167: *nuptialis*). A rainha prova que suportou com grande mágoa o dolo do marido (v. 162: *dolet*, v. 164: *reuoluit animus*). No que diz respeito à segunda *aegritudo*, o ciúme, relaciona-se com o desregramento do marido, que não sabe impor um limite aos impulsos sexuais (vv. 162-202). São principalmente estas duas categorias de *passiones* que estimulam o *animus* a desejar a vingança. Leiam-se os vv. 193 a 202, significativamente iniciados pela forma de imperativo *accingere*:

Iuno resedi / ruptibus, Stat. *Th.* 11.422f., Claud. *Ruf.* 2.61ff. In the second pointed use of such images, a character wishes to have his actions observed by an appropriate audience: Medea rejoices when Jason appears to see the murder of his children (*Med.* 987f. *Derat hoc unum mihi, / spectator iste*), and Atreus somewhat reluctantly settles for an audience of one (*Thy.* 893ff. *quod sat est, uideat pater*). This desire to dramatise one's actions may be with some justice termed a Senecan characteristic, although it is to an extent foreshadowed in Ovid (cf. *Her.* 11.9 *ipse necis cuperem nostrae spectator adesset*). No caso específico de Cassandra, torna claro que ela se distancia do *sapiens*. Na verdade, este permaneceria impassível a qualquer ataque da fortuna. No caso da sacerdotisa, é manifesta a alegria que sente com a punição do soberano.

³⁷⁴ *uro* tem o sentido de 'queimar'. O provérbio *ex- dá* um valor intensivo: com o movimento de dentro para fora, atesta a ideia do fogo abrasador que queima tudo, destrói por completo.

³⁷⁵ Aproveitamos para recordar que Cícero (*Tusc.* 4. 7. 16) acreditava que o *metus* estava muito próximo do *dolor*. Parece que em Clitemnestra os dois coexistem. Note-se que será o último que aumentará a cólera e a instigará a praticar o crime. Sabe-se que na origem do *luctus* está a morte de Ifigénia.

*Accingere, anime: bella non leuia apparatus.
 scelus occupandum est; pigra, quem expectas diem?
 Pelopia Phrygiae sceptrum dum teneant nurus?
 an te morantur uirgines uiduae domi
 patrique Orestes similis? horum te mala
 uentura moueant, turbo quis rerum imminet.
 quid, misera, cessas? [en adest gnatis tuis
 furens nouerca] per tuum, si aliter nequit,
 latus exigatur ensis et perimat duos;
 misce cruorem, perde pereundo uirum:
 mors misera non est commori cum quo uelis.*

A sucessão de perguntas retóricas tem o intuito de despertar Clitemnestra da inércia em que se encontra. Com aliterações (v. 169: *scelera semper sceleribus*; v. 192: *Accingere, anime*; v. 195: *uirgines uiduae*; v. 201: *perde pereundo*; v. 202: *mors misera; commori cum quo*), com o poliptoto de formas de pronomes pessoais e possessivos, na segunda pessoa do singular (v. 195, v. 196: *te*; v. 198: *tuis*; v. 199: *tuum*), com a insistência de verbos de movimento na segunda pessoa do singular no presente (v. 191: *apparas*; v. 192: *expectas*; v. 198: *cessas*) e no imperativo (v. 201: *misce ... perde*), com recurso à sinonímia (*exigatur ensis, perimat, perde, pereundo, mors, commori*) e à repetição (v. 198; v. 202: *misera*), com todos estes recursos que acabámos de enumerar, traduz-se, nas palavras de Clitemnestra, o seu propósito firme de instigar a cólera, o *affectus* fundamental para prosseguir com a vingança.

Repare-se que a morte de Agamémnon provoca o *luctus* em Electra, que se sente rodeada de inimigos. A dor da filha é notada por Estrófilo (vv. 922-924): *Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat / pauetque maesta? regium agnosco genus / Electra, fletus causa quae laeta in domo est?* O *uultus lugubris* e as *lacrimae* copiosas (sugeridas pela forma verbal *rigat*) dão provas do sofrimento da jovem princesa. O aspecto triste (*maesta*) é um outro traço que possibilita identificar este *affectus*. Além do luto recente da filha de Agamémnon, Estrófilo³⁷⁶ nota no espírito dela um pavor que a consome, motivado por querer proteger a vida de Orestes.

Além destas figuras femininas, também se pode reconhecer em Egisto sentimentos relacionados com o *dolor*. Por um lado, nota-se que esta personagem admite um destino não

³⁷⁶ Também ele pressente que a morte de Agamémnon é motivo para ter receio (cf. v. 932, *timendum*). Estrófilo ajuda Electra a esconder o irmão por lealdade a Agamémnon.

propício, e julga-se perseguido pelos deuses³⁷⁷ e pela *fortuna*. Se a origem do seu nascimento não o perturba³⁷⁸, já a incerteza que a vida em desterro motiva (Clitemnestra recorda-lhe que ele é um *exul*³⁷⁹) e a inveja pelo poder de Agamémnon³⁸⁰, que deseja para si, espelham um carácter que se afasta dos valores propugnados pela *uirtus*.

O arrependimento de Clitemnestra, que a leva a querer desistir do plano de vingança e a depreciar a coragem de Egisto, afecta-o. Supomos que há um certo tormento no ânimo desta personagem reflectido nos vv. 302-305, que transcrevemos:

*Exilia mihi sunt haud noua; assueui malis.
si tu imperas, regina, non tantum domo
Argisue cedo: nil moror iussu tuo
aperire ferro pectus aerumnis graue.*

A lítotes (*haud noua*) parece reforçar uma *captatio beneuolentiae* de Egisto: mostra-se súbdito da rainha. Ainda que afirme que o exílio não é uma novidade para si, porque está habituado (*assueui*) aos males, e que acatará a ordem que a sua rainha lhe der, o discurso de Egisto insinua alguma ansiedade. Repare-se na *uariatio* em estrutura quiástica: *tu imperas* (...) *iussu tuo*. Egisto compromete-se a executar de imediato qualquer decisão de Clitemnestra. Formula hipóteses em gradação ascendente: uma palavra dela e ele não só abandona o palácio (*non tantum domo*), ou a cidade de Argos (*Argisue*) mas até mesmo a vida, suicidando-se. Na forma brusca e violenta como promete sair da vida, por uma perífrase *aperire ferro pectus*, Egisto dá a conhecer um ânimo angustiado. O adjectivo *grauis*, na forma neutra, amplifica a imagem de um *pectus* constrangido pelas *aerumnae*.

Entende-se, deste passo, que Egisto é uma personagem fraca, não consegue agir por si próprio. Necessita de Clitemnestra para concluir o plano. Quando se apercebe de que não consegue persuadir a amante revela o desespero, ameaça suicidar-se. Em nenhum momento ele pensa em moderar os *affectus*. Ambiciona apenas tomar para si o poder que é de

³⁷⁷ A personagem supõe que os deuses lhe preparam (*moliri* — dá aqui uma ideia temporal relativamente próxima) alguma ruína (*perniciēs*). Talvez esta ideia seja um pretexto para ele agir ou porque teme Agamémnon ou por pretender acatar a ordem paterna (vingar Tiestes).

³⁷⁸ Egisto mostra não lhe causar pudor a sua origem por acreditar ter sido um desígnio divino, como se pode ver no v. 294: *Auctore Phoebō gignor; haud generis pudet*. No entanto, quando é confrontado por Clitemnestra, que nega a possibilidade de ter sido um deus a instigar Tiestes a violar a filha para assim se vingar de Atreu (vv. 295-297: *Phoebum nefandae stirpis auctorem uocas, / quem nocte subita frena reuocantem sua / caelo expulstis? quid deos probro addimus?*), Egisto não refuta o argumento da rainha. Na verdade, logo após esta censura, ele pede a Clitemnestra que determine o caminho que deve seguir, prestando-lhe vassalagem. Prova, assim, ser uma personagem covarde.

³⁷⁹ cf. v. 291.

³⁸⁰ vv. 292-293: *Et cur Atrida uideor inferior tibi, / gnatus Thyestae?*

Agamémnon. No ponto de vista de Henry e Walker (1963: 7), Egisto “plays the role of the unscrupulous usurper and in this he is playing out the destined part of his family”.

2.2. Thebae

2.2.1. *mersus alte magnus exundat dolor*³⁸¹

O adjetivo *magnus* acentua a qualidade do *dolor* que Édipo, na tragédia homónima, suporta. A metáfora que tem como veículo o verbo *mergo* representa o sofrimento profundo que o oprime. A causa deste *affectus* tem que ver com a descoberta do parricídio e do incesto (cf. vv. 868-881). Nota-se um sarcasmo terrível nas palavras dos vv. 875 a 881:

*saeculi crimen uagor,
odium deorum, iuris exitium sacri,
qua luce primum spiritus hausit rudes
iam morte dignus. Redde nunc animos pares,
nunc aliquid aude sceleribus dignum tuis.
i, perge, propero regiam gressu pete,
gratare matri liberis auctam domum.*

Os nomes neutros *crimen*, *odium* e *exitium*, metáforas que representam características inerentes a Édipo, dão a imagem de uma criatura monstruosa. Amplifica-se esta ideia num isocolo trimembre onde se evocam entidades que zelam pela manutenção da ordem natural, *dei* e *ius sacrum*, que Édipo violou, ainda que inconscientemente. A pena reservada será deambular pelo mundo sem rumo fixo (*uagor*).

A noção de que tinha sido digno de morrer a partir do momento em que nasceu agudiza o *dolor* de Édipo, provoca-lhe um acesso de fúria, que se nota na acumulação de formas imperativas (cf. *redde*, *aude*, *i*, *perge*, *pete*, *gratare*), na iteração do advérbio temporal (*nunc*), nas aliteraões (*aliquid aude*, *perge*, *propero*). Nos verbos *grator* e *augeo* (no participípio), Édipo atesta uma ironia violenta. Para ele o incesto e a prole que gerou foram o pior *nefas* que poderia realizar³⁸².

Provam igualmente que Édipo está transtornado pelo *dolor* os vv. 953 e 954: *profusus imber ac rigat fletu genas / et flere satis est?* A figura etimológica (substantivo: *fletus*; verbo: *fleo*) e o substantivo *imber* exteriorizam o sofrimento de Édipo. A abundância de lágrimas é expressa no adjetivo *profusus* e no verbo *rigo*. O agravamento da *aegritudo* ocasiona a descoberta de uma forma de se punir a si mesmo. Na consolação a Políbio, Séneca demonstra

³⁸¹ *Oedipus*, v. 924.

³⁸² Foca esta ideia nos vv. 15 a 25 e no v. 792.

ser causa perdida lutar contra o destino. Citamos o passo de *Ad Polybium de consolatione* 4.1:

Diutius accusare fata possumus, mutare non possumus: stant dura et inexorabilia; nemo illa conuicio, nemo fletu, nemo causa mouet; nihil umquam ulli parcunt nec remittunt. Proinde parcamus lacrimis nihil proficientibus; facilius enim nos inferis dolor iste adiciet quam illos nobis reducet: qui si nos torquet, non adiuvat, primo quoque tempore deponendus est et ab inanibus solaciis atque amara quadam libidine dolendi animus recipiendus est. Nam lacrimis nostris nisi ratio finem fecerit, fortuna non faciet.

Confirma-se, neste passo, a imutabilidade dos *fata*, por um lado, e a necessidade de o ser humano aceitar o que está predestinado. O *dolor* ou qualquer outro *affectus* não vão aplacar, suspender ou sequer mudar o curso do destino, ideia, aliás, bem demarcada no texto, com o recurso a anáfora sintáctica, no início do isocolo trimembre (*nemo illa conuicio, nemo fletu, nemo causa mouet*). As lítotes, a vigorosa aliteração (*finem fecerit, fortuna non faciet*) e o poliptoto do verbo *facio* especificam que só o uso da razão pode findar qualquer *passio* e suportar o que está já determinado. Compreende-se, à luz dos textos doutrinários, que Édipo erra. Não controla os *affectus*. O mesmo se pode averiguar em Jocasta, também distante de ser o protótipo de um *sapiens*. Quando a rainha entra em cena, no acto quinto, o Coro nota nela um estado afectado pela *aegritudo*. Citamos os vv. 1004 a 1006:

*En ecce, rapido saeua prosiluit gradu
Iocasta uaecors, qualis attonita et furens
Cadmea mater abstulit nato caput
sensitque raptum.*

A forma intempestiva como aparece junto de Édipo (*rapido ... grado*) denuncia um espírito perturbado. Os adjectivos escolhidos pelo Coro revelam a demência da figura feminina: *saeua* e *uaecors*; presentificada pela comparação (*qualis*) com Agave, dominada pelo *furor* báquico. Relacionam-se as duas figuras por terem aniquilado os próprios filhos. Neste caso, Agave mata sem saber Penteu; Jocasta, também de forma inconsciente, devasta a *psyqué* de Édipo. Jocasta tem dificuldade em lhe chamar filho (vv. 1009b-1011):

*Quid te uocem?
natumne? dubitas? natus es: natum pudet;
inuite loquere nate. quo auertis caput
uacuosque uultus?*

Plasma-se nas perguntas retóricas a incerteza de Jocasta sobre o modo como deve tratar o filho. A insistência em *natus*, em poliptoto, para designar Édipo³⁸³, atesta o tormento dela. A rainha tenta justificar a inocência de ambos, vítimas da fatalidade (v. 1019): *Fati ista culpa est: nemo fit fato nocens*. Reforça este pensamento com o poliptoto de *fatum*, a aliteração (*fit fato*) e a litotes. Recusada a possibilidade de ser ouvida, resta-lhe apaziguar a dor com a morte.

O suicídio de Jocasta convoca, por sua vez, um novo impulso de *aegritudo* no protagonista: a morte da figura materna atesta que ele não se limita a cumprir os *fata impia* vaticinados por Apolo, como se pode ler nos vv. 1044-1046: *bis parricida plusque quam timui nocens / matrem peremi: scelere confecta est meo. / O Phoebe mendax, fata superauui impia*. A aliteração (*parricida plusque*) concentra-se no *nefas*, o parricídio. O numeral (*bis*) aumenta o sentido de culpa predestinada. O comparativo (*plusque quam*) e o verbo *supero* confirmam a superioridade dos actos, no que ao crime diz respeito. Édipo torna-se mais culpado do que temeu, já que a morte de Jocasta deixa de ser um crime imputado pela fatalidade para ser da sua total autoria. Ao escolher palavras do campo lexical do crime (*parricida, nocens, peremi, scelere, confecta, impia*), o protagonista concentra em si toda a culpa. Esta noção persiste ainda em *Phoenissae*, como pretendemos ver de seguida.

2.2.2. *sum nocens: / feci nocentes (...) / peperit nocentes*³⁸⁴

Na *fabula Phoenissae*, Édipo desenvolve o juízo de que é vítima da fatalidade. Designa-se, por isso, como *infaustus pater*³⁸⁵ (cf. v. 3). O sofrimento que o esmaga impele-o a recusar a ajuda de Antígona que o conduz (v. 4): *in recta quid deflectis errantem gradum?* A filha pretende evitar que ele escolha a via da morte. Julgamos pertinente citar os vv. 5-10:

³⁸³ Anota Duarte (2012: 168) que a entidade de Édipo se fragmenta com a descoberta da verdade, “dada a confusão e pluralidade de nomes levantada pelo incesto: Édipo vê-se no final da peça ante os seus *nomina* de filho, marido, pai, irmão; Jocasta, ante os de mãe, mulher, avó.”

³⁸⁴ *Phoenissae* vv. 367-369.

³⁸⁵ O adjectivo *infaustus* significa ‘não abençoado pela boa fortuna, sem sorte, amaldiçoado, não auspicioso’ (OLD s.u. *infaustus*). Explica Frank (1995: 76) que há uma insistência obsessiva na personagem em recordar a sua paternidade, o que, no seu ponto de vista, “suggests unresolved guilt concerning his incest”, como se pode ver no número de ocorrências de palavras do campo lexical da paternidade: v. 1, v. 3, v. 49, v. 93, v. 95, v. 98, v. 121, v. 135, v. 195, v. 230, v. 301, v. 333, v. 336. Ainda segundo a autora (2014: 455), “*Phoenissae* is the only play of Seneca’s in which no character addresses any other by name. Only once does a character mention another by name (Jocasta mentions Oedipus by name in 554). Instead, characters consistently and insistently address and refer to one another using family terms. (...) The consistency with which he employs this device in both halves of the play constitutes a further link between them. It also reinforces Seneca’s interpretation of the traditional curse on the house of Laius as a hereditary taint passed on within the family.”

*Permitte labi: melius inueniam uiam,
 Quam quaero; solus, quae me ab hac uita extrahat,
 Et hoc nefandi capitis aspectu leuet
 Coelum atque terras. Quantulum hac egi manu!
 Non uideo noxae conscium nostrae diem;
 Sed uideor.*

Com a metonímia *caput nefandum*, Édipo comprova o *dolor* que o atormenta e o impele a desejar morrer (*labi*) — para libertar o mundo da sua presença³⁸⁶. Denota-se um tom de sarcasmo no uso do diminutivo do adjetivo *quantus*³⁸⁷: em todas as palavras ele dá a entender uma amargura que pode ter origem na incapacidade de suportar a *fortuna*.

Na referência à *manus*³⁸⁸ podem estar conotadas várias acções da personagem: ter assassinado o pai (violência), ter obtido o poder de Tebas³⁸⁹ e ter casado com Jocasta³⁹⁰. A *correctio* (*non uideo ... sed uideor*), reforçada pela paronomásia, faz sobressair na personagem um sentimento de vergonha: Édipo pode estar cego para o mundo, o espaço celeste e terrestre continua, porém, a vê-lo. Explica Frank (1995: 81) que “this may be a more general reminder of Oedipus’ sightlessness and pollution, *diem* being a contrast to the *noctem* of his blindness and of his moral uncleanness”.

O sofrimento desta personagem, *infelix pater* (v. 230), tem, efectivamente, como causas o ter assassinado o pai, ser marido da mãe e pai dos irmãos. Apesar de saber que todos estes crimes foram praticados na ignorância, Édipo não consegue suportá-los. A recordação insistente, obstinada até, do seu nascimento³⁹¹ e dos *nefanda* que praticou dá provas disso e,

³⁸⁶ Édipo sente que a presença dele se tornou um fardo para o espaço delimitado da terra e do céu.

³⁸⁷ Édipo utiliza, com alguma frequência, um discurso irónico, o que permite, na nossa opinião, intensificar o seu *dolor*. Vejam-se por exemplo, os vv. 20-21 (*Felices, quibus / Fortuna melior tam bonas matres dedit!*); vv. 259-262 (*Praestiti Delphis fidem / Genitorem adortus impia strauit nece. / Hoc alia pietas redimet: occidi patrem, / Sed matrem amaui. Proloqui hymenaeum pudet*).

³⁸⁸ É recorrente esta palavra na primeira parte da tragédia. Interessa-nos indicar apenas os versos que têm como referente Édipo. *Manus* aparece maioritariamente conotada com acções violentas quer passadas (relacionadas com os *scelera*) quer futuras (na avidez de se suicidar): v. 8, v. 61, v. 93, v. 177, v. 180, v. 217, v. 222, v. 227, v. 268, v. 275, v. 329.

³⁸⁹ O poder de Tebas tem associado, com alguma frequência, crimes e actos violentos. Nos vv. 13 a 25 são recordados os castigos imputados a figuras míticas; nos vv. 277 a 278, alude-se ao conflito entre Polinices e Etéocles de que resulta uma guerra civil (esta parte não está contemplada na *fabula Phoenissae*); nos vv. 645 a 651, Jocasta rememora a época de Cadmo, o fundador da cidade, e da sua descendência, para mostrar que os tiranos expiam as suas culpas (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 13-25).

³⁹⁰ A ideia de tomar a mão da mulher serve de metonímia para casamento. Daqui também será talvez possível depreender-se o nascimento dos seus filhos.

³⁹¹ A primeira referência ao nascimento é feita nos vv. 12 a 13: *Ibo, ibo, qua praerupta protendit iuga / Meus Cithaeron*. Como nota Luque Moreno (2008: 249), “Llama ‘mío’ al Citerón por estar cerca de Tebas y porque allí fue abandonado por sus padres de pequeño.” A reduplicação do verbo *eo*, no futuro, faz transparecer, no ressentimento da personagem, o início do seu delírio. Nos vv. 27 a 38, amplifica este pensamento: *Est alius istis noster in siluis locus, / Qui me reposcit; hanc petam cursu incito; / Non haesitabit gressus; huc omni duce / Spoliatus ibo. Quid moror sedes meas? / Mortem, Cithaeron, redde, et hospitium mihi / Illud meum restitue, ut expirem senex, / Ubi debui infans. Recipe supplicium uetus / Semper cruenta saeue crudelis ferox, / cum occidis, et cum parcis: olim iam tuum / Est hoc cadauer: perage mandatum patris, / Iam et matris: animus gestit*

ao mesmo tempo, mostra que Édipo não quer apaziguar o seu ânimo. Procura antes, e de forma quase desesperada, um meio de autopunir-se, visto que a cegueira não é suficiente enquanto castigo³⁹² (vv. 241-242): *nullas animus admittit preces, / nouamque poenam sceleribus quaerit parem*.

Nesta constante busca de algo novo, antevê-se igualmente a sua cólera. Na verdade, se atentarmos bem nos seus diálogos com Antígona, depreende-se alguma dificuldade em separar estas emoções³⁹³: umas vão implicar as outras. Repare-se que o perfil de Édipo é complexo: ao insistir em recordar os *nefanda* antigos, ele provoca em si mesmo mais *affectus* que se integram nos grupos da *formido* e da *cupiditas*. No que diz respeito ao primeiro, por exemplo, Édipo teme cometer um outro *scelus*³⁹⁴. A *cupiditas* traduz-se, por seu turno, no desejo obsessivo de encontrar uma forma de morrer (*libido moriendi*), autopunindo-se; no ódio aos seus filhos; e na raiva em relação à sua sorte.

Precisamente neste último caso a *ira* e o *dolor* mesclam-se, como exemplifica o momento em que Édipo compreende que perdeu tudo. Vejam-se os vv. 237-240³⁹⁵: *Regnum, parentes, liberi, uirtus quoque, / Et ingenii solertis eximium decus / periire: cuncta sors mihi infesta abstulit. / Lacrimae supererant; has quoque eripuit mihi*. Ao enumerar de forma gradativa tudo aquilo de que ficou despojado, Édipo indica que nada lhe resta. Os verbos *pereo*, *aufero* e *eripio* concretizam a violência da *infesta sors* que o oprime. Até a possibilidade de manifestar a sua angústia, e derramar lágrimas, até este direito, que ele entende como justo ou próprio, lhe é retirado — percebe-se, desta tirada, que ele não faz uso da razão, mas todos os pensamentos encadeados são impulsionados pelas *passiones*.

antiqua exsequi / Supplicia. Nesta súbita pressa (*cursu incito*) de regressar aos locais onde foi abandonado dá a entender que o seu ímpeto é cada vez mais violento. Frank (1995: *Comm. ad loc.* 29) repara que *non haesitabit gressus* (v. 29) se opõe a *errantem gradum* (v. 4) de que Édipo se queixa no início. “Oedipus’ gait is uncertain when he is being led along the right path by Antigone, but, paradoxically, it will not falter when he goes to his death in the appointed place”. Ele repete a ideia de que não precisa de guia (*omni duce spoliatus*) para se dirigir para a morte. A repetição em poliptoto e em *uariatio* dos *supplicia* demonstra a *libido* do anterior soberano de Tebas, que é reforçada pelo verbo *gestio* (‘desejar ardentemente, estar ansioso por’). Há um entrecruzar de duas emoções fortes: o sofrimento por ter sobrevivido apenas para se cumprirem os *fata*, e a cólera por julgar que o crime que praticou não foi ainda expiado. Nos vv. 253 a 257, Édipo volta a fazer referência ao monte Citéron. Esta alusão acrescenta informação em relação aos versos atrás citados. Ao evocar a perfuração dos pés (*calidoque teneros transuit ferro pedes*) dá continuidade à metáfora do processo de julgamento a que Édipo acha que foi submetido (*illo teste damnauit parens*) — veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* 253). Além deste castigo a que o submetem logo à nascença, indica que foi deixado nesse monte para ser *pabulum* de animais.

³⁹² cf. Frank (2014: 450).

³⁹³ Na dificuldade em estabelecer, em alguns dos discursos desta personagem, uma divisão clara e em analisar cada *affectus* num capítulo específico, optámos por fazer referência a outros *mala* (sempre que coexistam) no passo que estamos a citar.

³⁹⁴ Ver cap. *Formido*, em *Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur et uiuere nolunt, mori nesciunt*.

³⁹⁵ Note-se que estes versos são precedidos por uma sucessão de perguntas retóricas onde se nota um carácter agitado pela fúria.

Édipo recorda que este destino o atormenta desde o momento em que foi gerado (vv. 243-245): *Et esse par quae poterit? Infanti quoque / Decreta mors est. Fata quis tam tristia / Sortitus unquam?* Ao atribuir a qualidade de *tam tristia* aos *fata*, ele exhibe a mágoa que o domina. O advérbio *tam* intensifica a sensação de infelicidade. Parece notório um sentimento de desespero, completa desilusão, profunda mágoa e revolta nos vv. que se seguem (vv. 245-249):

*uideram nondum diem,
uterique nondum solueram clausi moras;
et iam timebar. protinus quosdam editos
nox occupavit, et nouae luci abstulit:
mors me antecessit.*

A personagem recorre a uma perifrástica para mencionar o seu nascimento, que amplifica com a estrutura quiástica (*uideram nondum... nondum solueram*), com a repetição do advérbio negativo (*nondum*), para dar testemunho de que estava já condenado à morte ainda antes de ter nascido. A retórica está ao serviço da angústia. Citamos os vv. 251-253: *sed numquid et peccauit? abstrusum, abditum / dubiumque an essem sceleris infandi reum / deus egit*. Percebe-se que Édipo volta a insistir na arbitrariedade do *fatum*. Este acumular de ideias semelhantes torna claro o desgosto da personagem — atente-se na aliteração de *abstrusus* e *abditus*, palavras semanticamente aparentadas, intensificadas pela tripla adjectivação (*abstrusum, abditum / dubiumque*) atribuída a *reus*. Desde o ventre materno que ele estava implicado num processo de crime (*reum agere*³⁹⁶). O adjectivo *infandus*³⁹⁷ concretiza a natureza dos *scelera* e ocasiona expor os pormenores (vv. 259-264):

*praestiti Delphis fidem:
genitorem adortus impia strauī nece.
hoc alia pietas redimet: occidi patrem,
sed matrem amaui. proloqui hymenaeum pudet.
taedasque nostras? has quoque inuitum pati
te coge poenas (...)*

Édipo mantém no discurso um tom sarcástico (reconhece a sua *fides* no cumprimento do oráculo de Delfos³⁹⁸ — cf. v. 259). O *natus* de Laio narra um por um os crimes realizados.

³⁹⁶ cf. OLD 3; Frank (1995: *Comm. ad loc.* 252-253).

³⁹⁷ De *in* e *infandus*, tem o sentido de ‘não pode ser falado, monstruoso’ (de Vaan, s.u. *for*), ‘inatural, abominável’ (Lewis-Short, s.u. *infandus*).

³⁹⁸ Há uma diferença fundamental entre *Oedipus* e *Phoenissae*: Jocasta suicida-se na primeira *fabula* mencionada (eventualmente teria sido o propósito do trágico fornecer mais um exemplo de como o homem *uitiosus* comete mais acções nefastas do que as determinadas pelo destino). Em *Phoenissae*, Jocasta tem

O adjectivo *impius* mostra o desrespeito filial por ter assassinado o pai. Os verbos *adorior* (na forma de participio) e *sterno* intensificam a brutalidade de Édipo. Nota Frank (1995: *Comm. ad loc.* 260) que “Oedipus is not concerned with his *legal guilt*, but with his religious pollution, which no extenuating circumstance can minimise, he gives only the fact that is crucial to him: that he murdered his father.”

A antítese *impia* — *pietas* denota um recrudescimento do tom irónico por se recordar do segundo crime praticado. Frank (1995: 149) considera que “Seneca here continues the paradox, as, with black humour, he portrays Oedipus’ incestuous love for his mother as being an act of compensation (*redimet*) for the murder of his father”. Parece-nos que a força da *aegritudo* é amplificada pela antítese (supramencionada) e pelo quiasmo (*occidi patrem / matrem amaui*) que vinca sentimentos opostos (como reforça a *correctio* da adversativa *sed*). Na morte do pai depreende-se uma *passio* que se assemelha ao ódio. Por oposição a essa emoção, Édipo sentiu amor pela mãe (*matrem amaui*).

A pergunta retórica intensifica os movimentos da alma. Ao perceber que lhe causa transtorno mencionar o incesto, pretende inculcar em si próprio uma nova dor, que se depreende de vocábulos como *pati* (que aponta para uma acção que envolve sofrimento) e *poenas*³⁹⁹ — Édipo deseja castigar-se (*inuitum, coge*).

Também a guerra iminente entre os seus filhos, provoca *dolor* em Édipo, como se entende da pergunta retórica (v. 295) *illis parentis ullus aut aequi est amor* e do adjectivo *afflicti* (v. 301). Ao compreender que não existe um meio de apaziguar os ânimos de Polinices e Etéocles, o tormento é intensificado. Se um dos filhos tivesse algum afecto pela figura paterna não entraria em conflito (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 295). A consciência de uma guerra iminente motiva-lhe o rancor, impele-o a encontrar rapidamente uma forma de morrer, como se deduz da escolha do adjectivo *maturus* para qualificar a morte que antevê, e de *propero*, bem como a *uariatio* (substantivo *leti*, verbo *mori*): *scio quo ferantur, quanta moliri parent, / ideoque leti quaero maturi uiam / morique propero, dum in domo nemo est mea / nocentior mei* (vv. 303-306). A causa desta *aegritudo* pode ler-se no adjectivo no grau comparativo de superioridade (*nocentior*), intensificado pelo pronome (em *uariatio*): Édipo

um papel fundamental para suspender a guerra fratricida. É relevante, por isso, para a análise dos *affectus* de Etéocles e Polinices.

³⁹⁹ No sentido ‘pena, castigo’ compreendem-se dois aspectos: um desejo de punir um criminoso, estando a vontade associada ou não à cólera; e atormentar o culpado de forma a que ele pague a falta cometida. No caso de Édipo tivemos já ocasião de reparar que os movimentos que se dão no seu ânimo têm como finalidade provocar o sofrimento com o propósito de expiar os seus próprios crimes.

pretende desaparecer antes de os filhos se tornarem mais criminosos do que ele (como sugere a conjunção temporal *dum*)⁴⁰⁰.

A chegada de uma nova personagem, o *Nuntius*⁴⁰¹, que vem pedir-lhe auxílio, infunde uma vez mais no ânimo da personagem um *dolor*, anteriormente apaziguado por Antígona (cf. vv. 306-319). Este *malum* vai, de novo, impulsionar-lhe a cólera. Um e outro *affectus* misturam-se e agitam o ânimo de Édipo (vv. 328-331): *Ego ille sum qui scelera committi uetem / et abstineri sanguine a caro manus / doceam? magister iuris et amoris pii / ego sum?* As perguntas retóricas dão os primeiros indícios de perturbação motivados pela referência aos filhos. O *dolor* é visível quando repete a expressão *ego (ille) sum* — em antepífora. Não é exemplo para os filhos, pelo menos para o caminho correcto, por ser patricida. O uso repetido de pronomes da primeira pessoa (cf. *meorum... me*) comprova que Etéocles e Polinices irão seguir os *exempla* paternos, mas no que aos *facinora* dizem respeito (331-332): *meorum facinorum exempla appetunt, / me nunc secuntur*. Esta ideia impele-o, por sua vez, à cólera (cf. vv. 332ss.)⁴⁰².

Estes *affectus* são notados pelo Mensageiro⁴⁰³ que se apercebe de que Édipo é vítima de um *uiolentus impetus doloris* (cf. v. 347). Esta fala da personagem ajuda-nos a ter uma perspectiva dos movimentos exteriores, reveladores dos que se dão no interior de Édipo. O adjectivo *uiolentus* comprova que a investida da dor (*impetum* ou ὄρμη) contra o tirano é

⁴⁰⁰ cf. Frank (1995: *Comm. ad loc.* 305-306). Repara esta A. que este discurso é ambíguo. Talvez incongruente, mercê das *passiones*. Explica então que “[o]n the surface, Oedipus is saying that he wants to die before he has to endure the pain of seeing his sons exceed the horror of his crimes, but the curious way in which Seneca expresses this thought, with the emphasis on Oedipus’ guilt (cf. *mea ... me*), suggests a hint of rivalry in crime. Cf. 336-7, where, conversely, Oedipus urges his sons to commit crimes greater than his own, so that he may be glad that he has lived so long”. Estas oscilações de pensamentos ilustram a *impotentia* da personagem para fazer uso da *ratio*. São o *dolor* e a *ira* que a fazem reagir deste modo.

⁴⁰¹ Na ausência do Coro nesta tragédia, a entrada do mensageiro em cena permitiu que alguns críticos estabelecessem aqui o segundo acto. Sobre este assunto, veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* Acto segundo, vv. 320-362; 2014: 449-450).

⁴⁰² cf. cap. *Libido*, em *nunc uero trepidamus cum periculum accessit, non animus nobis, non color constat*.

⁴⁰³ Há editores (Giardina, Viansino, Miller, Moreno) que atribuem a fala a Antígona, outros (Frank, Zwierlein e Fitch) ao *Nuntius*. Frank (1995: *Comm. ad loc.*) justifica a escolha a partir do imperativo do verbo *uenio*: “The use of *ueni* without an amplifying *mecum*, may lend support to the argument that 347-9 are spoken by the Nuntius and not by Antigone: the former, who has just arrived from Thebes and is expected to return there, might well say simply *ueni*, but Antigone, who has been with her father on Cithaeron, would surely urge him either to go, *i*, to Thebes (alone) or to come *mecum*, since ‘come’ implies that the addressee will be accompanied by the speaker, which cannot be inferred as easily in Antigone’s case as in that of the Nuntius”. A inexistência de uma palavra que identifique o grau de parentesco entre as personagens (cf. vv. 347-349) é outro argumento que nos permite identificar neste passo a fala do Mensageiro (cf. Mueller 1901: 263-264). Se repararmos, nos diálogos de Antígona com o pai ou com a mãe, ela identifica-os logo nos primeiros versos por *genitor* ou *parens* (cf. v. 51: *genitor*, v. 182: *parens*, v. 288: *genitor*; quando se dirige a Jocasta: v. 403: *parens*, v. 417: *mater*). Além disso, acrescentou Mueller (*ibid.*) que se fosse Antígona a proferir este passo, em vez de *liberis*, a palavra escolhida seria *natis* ou *fratribus*. O discurso de Édipo, que se segue, também não alude a nenhuma relação de parentesco (seja identificando-se como pai — *parens*, *genitor*, por exemplo —, seja usando em vocativo a palavra *nata*), apenas utiliza a palavra *senex* (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* Acto segundo, 320-362).

excessivamente forte. Numa última tentativa de *captatio*, o Mensageiro solicita que aplaque (cf. imperativo de *mitto*) esses *uitia* e revela-lhe que o povo sofre pela expectativa de uma guerra civil.

Nem socorrendo-se de palavras semanticamente aparentadas, para intensificar a urgência de apaziguar os filhos (cf. v. 349: *auctorque placidae liberis pacis ueni*), consegue captar o assentimento de um espírito doente pelas investidas das *passiones*. Na indicação de *feruet immensum dolor* (v. 352), identificamos a força dos *uitia* em Édipo. A semântica do verbo *ferueo* testemunha o estado agitado que o domina. O acusativo adverbial (*immensum*) atesta a impossibilidade de haver um limite para o *affectus* que experimenta. É esta dor unida à cólera que o incita, enlouquecido, a amaldiçoar os filhos (cf. vv. 353 ss.).

Frank (2014: 450) considera que “[l]ines 1–362 deal with the anguish of the exiled Oedipus as he anticipates the strife between his sons; lines 363–664 treat Jocasta’s maternal anguish in response to the same event.” Assim se observa que também Jocasta é vítima da *aegritudo*. A rainha nomeia o exemplo de Agave para atestar que esta foi *felix* no *facinus horrendum*⁴⁰⁴ (v. 363) por ter praticado apenas um crime (vv. 365-366): *fecit scelus, sed misera non ultra suo / sceleri occucurrit*⁴⁰⁵. O poliptoto de *scelus* e a lítotes diminuem a categoria de *facinus* da mãe de Penteu⁴⁰⁶. Como nota Frank (1995: 177), esta alusão cria um nexo lógico na peça. De facto, também Édipo, na primeira parte das *Phoenissae*, se refere a esta narrativa (vv. 15-18). “[T]hey both envy the crime: Oedipus wishes that his mother had killed him as Agave killed her son (25-6), and Jocasta envies Agave, whose guilt she considers to be light by comparison with her own.” Jocasta compara-se a Agave num aspecto: os crimes de ambas envolveram os seus filhos (cf. Frank 1995: 178). Entende-se da adversativa que a personagem tem o objectivo de provar que o que ela cometeu é superior a qualquer crime (vv. 367-370):

*hoc leue est quod sum nocens:
feci nocentes. hoc quoque etiamnunc leue est:
peperi nocentes. derat aerumnis meis,
ut et hostem amarem.*

⁴⁰⁴ De *horreo*, o gerundivo tem os sentidos de ‘horrível, terrível, inspira terror, temível’ (OLD s.u. *horrendus*).

⁴⁰⁵ Seguimos a lição de Zwierlein (2009^R) e de Frank (1995).

⁴⁰⁶ Jocasta dá a entender que tem inveja de Agave. Para Frank (2014: 451) *Felix Agaue* (v. 363) dá a conhecer que “she perversely envies the mother who unknowingly dismembered her own son on the grounds that she did not, like Jocasta herself, add to her own guilt by bearing impious sons (367–369).”

Por meio da *amplificatio*, Jocasta faz entender que não só ela é culpada como também gerou filhos igualmente criminosos (em *feci nocentes*⁴⁰⁷ e *peperi nocentes* a personagem abrange Édipo, Polinices e Etéocles), o que lhe permite falar das causas que lhe provocam sofrimento. Como verificámos, *aerumna* tem um sentido de ‘aflição penosa’⁴⁰⁸. Segundo Ernout-Meillet (s.u. *aerumna*), este termo é mais expressivo do que *labor* ou *dolor*. A *aegritudo* é provocada não só pelo reconhecimento de que tem uma família *nocens*, mas principalmente porque ama Polinices, identificado como *hostis* (por declarar guerra contra Tebas, cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 370).

As hesitações de Jocasta (v. 377: *quid optem quidue decernam haut scio*; vv. 379-380: *uota quae faciam parens? / utrimque natum uideo*) clarificam a incapacidade dela de usar a razão — prova de que está submetida às *passiones*: ao amor que sente pelos dois filhos alia-se a dor pela existência da hostilidade entre irmãos (vv. 380-386):

*nil possum pie
pietate salua facere: quodcumque alteri
optabo nato fiet alterius malo.
sed utrumque quamuis diligam affectu pari,
quo causa melior sorsque deterior trahit
inclinat animus semper infirmo fauens:
miseros magis fortuna conciliat suis.*

A justaposição da figura etimológica (*pie* / *pietate*) ilustra o dilema de Jocasta: se deseja algo para um dos filhos prejudicará necessariamente o outro. Reforça este conflito interior com o poliptoto (*alteri ... alterius*). A posição antitética da *sors* fá-la inclinar-se para Polinices. Frank (1995: *Comm. ad loc.* 385) indica que no v. 385 “Seneca reveals a sensitive perception of the protectiveness of maternal love”. O verbo *inclino* dá a imagem de um *animus* que muda de direcção, posiciona o espírito de mãe do lado do elemento mais desfavorecido (*infirmo*) da família, Polinices, insinuando um sentimento de compaixão. Na verdade, Jocasta julga o filho como *miser*. A aliteração (*miseros magis*) e o advérbio *magis* sublinham o sentimento de comiseração para com o filho, enquanto a *sententia*, com a qual termina esta fala, tem o intuito de justificar a escolha da rainha.

No ponto de vista de Frank (1995: *Comm. ad loc.* Acto terceiro, vv. 363-442), esta fala configura-se como uma pequena *suasoria*. “The attention which Seneca devotes here to the misery of Jocasta’s dilemma points to his principal interest in the conflict of the brothers,

⁴⁰⁷ Frank (1995: *Comm. ad loc.* 368) explica que *feci nocentes* tem como referente apenas Édipo, que está envolvido no crime.

⁴⁰⁸ cf. *Sectio prima*, capítulo *Viuerе (...) omnes beate uolunt*.

namely, the feelings and reactions of their mother.” A misericórdia de Jocasta afasta-a dos princípios estóicos. A hesitação dela, mercê dos *affectus*, torna-a passiva, atitude que o *Satelles*⁴⁰⁹ critica: a rainha desperdiça o tempo com lamúrias.

Observem-se os vv. 387-389: *Regina, dum tu flebiles questus cies / terisque tempus, saeua nudatis stetit / acies in armis*. A dupla aliteração inserida num quiasmo (*questus cies / terisque tempus*) testemunha o estado psicologicamente debilitado de alguém que consome ou gasta o tempo a estimular a sua dor. O verbo *cieo*, com o sentido de ‘soltar’ (cf. *Dicionário de Latim-português*, s.u. *cieo*), ‘causar, suscitar’ (cf. OLD s.u. *cieo*), anota que o corpo da personagem é estimulado pelos *affectus*. O adjetivo *flebilis* atribui qualidade ao nome *questus*, o que indica que a rainha não se limita a queixar-se. Os seus lamentos são aflitivos, fazem-na chorar.

Sente-se nesta personagem um tempo interior estagnado e que se opõe aos acontecimentos exteriores: o movimento das hostes a prepararem-se para combater. Apesar de haver uma diferença entre os momentos psicológico e o real, os dois espaços assemelham-se num pormenor: na violência das emoções, sublinhada pelo poliptoto do verbo *cieo* (v. 387: *cies* referente a Jocasta; v. 389: *cient* tem como sujeito *aera*, o bronze que é metonímia para designar o exército).

Além de o *Satelles* incentivar Jocasta, também Antígona pretende estimular a figura materna (vv. 402-406):

*Perge, o parens, et concita celerem gradum,
compesce tela, fratribus ferrum excute,
nudum inter enses pectus infestos tene:
aut solue bellum, mater, aut prima excipe.*

A acumulação de imperativos (*perge, concita, compesce, excute, tene, excipe*), as aliterações (*perge parens; concita celerem; fratribus ferrum*), o uso de quiasmos (*compesce tela ... ferrum excute; solue bellum ... prima excipe*) e a recorrência de palavras do campo lexical da família⁴¹⁰ sugerem um discurso violento (cf. vv. 405-406) e denotam a exigência da filha na tocante à celeridade dos movimentos maternos (intensificada ainda pela escolha vocabular — *concita celerem*).

⁴⁰⁹ Sobre a questão de esta fala ser de um escudeiro ou do mensageiro veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* 387-402).

⁴¹⁰ No início e no final do discurso desta personagem: v. 402: *parens*, v. 406: *mater*.

Apercebemo-nos de um ânimo impetuoso em Antígona, perturbado pela angústia⁴¹¹, pelo modo como insiste com a mãe. No clímax do tricolon (v. 405: *nudum inter enses pectus infestos tene*), incita Jocasta a aplacar a inimizade de Polinices e Etéocles, sugere que a mãe deve mostrar-lhes o peito desnudo em sinal de sofrimento e de súplica; na disjuntiva apresenta-lhe duas possibilidades: ou acaba com a contenda ou torna-se na sua primeira vítima.

Estes incitamentos de Antígona e do escudeiro provocam delírio em Jocasta, o qual se depreende das perguntas retóricas e da enumeração de forças terríficas: a fúria do vento (vv. 420-421: *quid me procellae turbine insanae uehens / uolucer per auras uentus aetherias aget*) e as figuras aladas (cf. vv. 422-426: a Esfinge, as garças do Estinfalo, a Harpia). No que a estes seres diz respeito, Frank (1995: *Comm. ad loc.* 422-425) é da opinião que “[t]he incongruous idea that these creatures, whose involvement with men was traditionally to the detriment of the latter, should perform a helpful action suggests the extent of Jocasta’s distraction”.

Também o *Satelles* nota os *affectus* de Jocasta (v. 427): *Vadit furenti similis aut etiam furit*. A figura etimológica (*furenti*, *furit*) deixa transparecer a perturbação da rainha. A disjuntiva permite estabelecer um contraste entre a aparência e a realidade (cf. Frank: *Comm. ad loc.* 427): estabelece primeiro uma similitude entre o impulso de Jocasta e o de uma pessoa desvairada, para depois colocar a hipótese de a rainha estar, na verdade, privada de *ratio*. O recurso a símiles (cf. vv. 421-433: a velocidade de uma seta, a de um barco arrastado pelo vento e a trajectória de uma estrela cadente) ilustra a celeridade de Jocasta que se precipita para o campo de batalha. A metáfora da estrela que deixa um rasto no céu com a sua passagem amplifica o objectivo da figura materna: a de criar uma barreira que trave os *bella*.

A chegada desta personagem ao campo de batalha cria uma nova paragem na acção. Tal como pedira Antígona, e como Jocasta lhe prometera, a rainha tenta aplacar os ímpetos dos filhos recorrendo a súplicas, à sua *aegritudo* para captar a benevolência dos seus ouvintes. A descrição da sua figura desvairada pela dor é feita pelo escudeiro (vv. 440-441): *laniata canas mater ostendit comas, / rogat abnuentis, irrigat fletu genas*. A tortura física a que se submete espelha o sofrimento que a tolda e a impele a chorar, enquanto o verbo *irriga*⁴¹² comprova a abundância de lágrimas derramadas. Na opinião de Frank (1995: *Comm. ad loc.* 440), o adjectivo *canus* a identificar a cor do cabelo da figura materna evidencia a

⁴¹¹ Notamos igualmente medo em Antígona quando tenta apaziguar Etéocles e Polinices por meio de lágrimas (cf. v. 417: *meus fletus*).

⁴¹² O verbo *irrigo* é um termo médico. Sobre o uso que Séneca faz veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* 441).

idade da personagem “thereby heightening the pathos of her situation and the audience’s sense of the selfishness of the brothers.” Vemos que, tal como as outras personagens das *Phoenissae*, Jocasta faz uso das paixões para convencer os filhos. Esta perspectiva é vista de fora, pelo *Satelles*, e, parece-nos, distante do campo de batalha: ele descreve apenas aquilo que vê⁴¹³.

Num segundo plano, ficamos a conhecer os movimentos da rainha pelo diálogo que estabelece com as outras personagens. Jocasta comprova o seu delírio pela forma como incita os combatentes. Citamos os vv. 443 a 458:

*In me arma et ignes uertite: in me omnis ruat
unam iuuentus, quaeque ab Inachio uenit
animosa muro, quaeque Thebana ferox
descendit arce: ciuis atque hostis simul
hunc petite uentrem, qui dedit fratres uiro.
haec membra passim spargite ac diuellite:
ego utrumque peperit. Ponitis ferrum ocius?
an dico et ex quo? Dexteras matri date;
date, dum piae sunt. Error inuitos adhuc
fecit nocentes: omne Fortunae fuit
peccantis in nos crimen: hoc primum nefas
inter scientes geritur. In uestra manu est,
utrum uetitis. sancta si pietas placet,
donate matrem pace: si placuit scelus,
maius paratum est: media se opponit parens.
Proinde bellum tollite, aut belli moram.*

Com a reduplicação *in me*, a estrutura quiástica (*Inachio ... Thebana ... ciuis atque hostis*) e imperativos (cf. *petite, spargite, diuellite*), Jocasta instiga, de modo feroz, os seus concidadãos e os *hostes* a atacarem-na. A propósito de *una*, Frank (1992: 284) torna explícito que

The appeal of 'una' is a little more subtle. It emphasises the coming together of the youth, whether Argive or Theban, in common cause against the aged Jocasta. It is ironical that the two fiercely opposed sides are urged to come together not against a mutual foe but against a defenceless old woman. And even more ironical is the notion of the brothers' uniting to kill their mother:

⁴¹³ Vemos da fala do escudeiro (cf. vv. 427-442) que ele observa e descreve os movimentos da rainha (quando se afasta do local onde ele e Antígona estão e já no campo de batalha) numa perspectiva de cima. A narração é feita enquanto assistente de um espectáculo, longe do fragor da batalha. A propósito destes versos, reflecte Frank (1995: *comm. ad loc.* 427-442) que “[t]hese verses are unique in classical drama in terms of dramatic technique. Firstly, Seneca flouts the convention whereby offstage action is reported to the audience by a witness — frequently a messenger — *subsequent* to the completion of the action (...). Secondly, by making the *Satelles* describe Jocasta’s dash from the walls of Thebes to the battlefield as it is taking place”.

Na sugestão de mortes violentas que podem usar contra ela, Jocasta comprova que é afligida por um *dolor* (vv. 447-448): [*hunc petite uentrem, qui dedit fratres uiro*]⁴¹⁴ / *mea membra passim spargite ac diuellite*. A indicação do ventre como um ponto de referência, contra o qual podem arremeter, é ilustrativo na representação do sofrimento por ter gerado uma prole ao próprio filho. No segundo caso, retoma o exemplo de um dos crimes da família real tebana, o de Agave, mas inverte os papéis: serem os filhos a dilacerarem a mãe.

Vê-se, ainda, que Jocasta hesita. As perguntas retóricas (cf. vv. 459-460 e 463-464) atestam um perfil desorientado da personagem (cf. vv. 459-464): ela não sabe que filho deve abraçar primeiro. Os adjectivos *sollicitus* e *miser* informam sobre a debilidade da personagem. O primeiro faz ver um ânimo agitado pela angústia. Segundo Ernout-Meillet (s.u. *sollicitus*) tem o sentido de ‘completamente agitado ou sem cessar’. Em *miser* faz-se notar a sua tristeza por ser clara a hostilidade dos filhos — sentimento que contrasta com o amor dela por ambos (cf. v. 461: *affectu pari*). Nesta divergência fomenta os seus *affectus* — traduzidos pela pergunta retórica (vv. 463-464), *ergo iam nunquam duos / nisi sic uidebo?* — e dá ocasião para falar das emoções de Polinices. Dedicar-lhe, em primeiro lugar, a sua atenção, por ter sido longa a sua ausência, o que reitera a concepção de uma alma aflita.

Nota-se, ainda, a angústia da personagem por sentir dificuldade em dissuadir Etéocles de empunhar as armas (vv. 496-498): *exoro? an patri / inuideo uestro? ueni ut arcerem nefas, / an ut uiderem propius?* As perguntas retóricas, em tom de *captatio beneuolentiae*, amplificam o tormento da figura materna que chega a colocar a hipótese de invejar a situação de Édipo. Na verdade, a cegueira desta personagem impede-o de assistir ao crime (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 496-497). A dupla oração final construída em alternativa disjuntiva, dependente de *uenio*, insinua o assombro da rainha (intensificado pelo comparativo *propior*). Jocasta coloca a hipótese de que a sua chegada ao campo de batalha servirá para ficar mais próxima do local onde assistirá ao *nefas*. Ela consegue, com esta estratégia, mover Etéocles a baixar as armas.

Os movimentos de Jocasta em direcção ora a Etéocles ora a Polinices representam a dúvida dela e o desejo de travar o combate. Ao voltar-se para Polinices, pretende comovê-lo, mais pelas súplicas, pelas lágrimas (*vide correctio* dos vv. 500-501: *ad te preces nunc, nate, maternas feram, / sed ante lacrimas*). O longo exílio (expresso pelo complemento circunstancial de tempo (v. 501): *longo tempore*) possibilita falar dos sentimentos de duas personagens: a dor dela, por ter estado privada do filho e por não ter assistido às núpcias dele

⁴¹⁴ Sobre os problemas que este verso contém, se é ou não interpolado, veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* 447).

(vv. 501-509); e o *dolor* dele (vv. 510-515). Em *dotale bellum est* (v. 510) insinua-se a amargura sarcástica de Jocasta. Este tom continua de forma gradativa crescente, reforçado pela acumulação de participios (vv. 510-513): *hostium es factus gener, / patria remotus, hospes alieni laris, / externa consecutus, expulsus tuis, / sine crimine exul*. Tudo concorre para a ideia de que foi injusto o exílio de Polinices. A personagem mostra, pelo paradoxo em forma de lítotes, que ele é inocente (*sine crimine exul*). Para Frank (1995: *Comm. ad loc.* 510), estes versos, em estrutura assindética — acumulam-se várias situações que são, na perspectiva de Jocasta, terríveis.

Jocasta aproxima o destino de Polinices do de Édipo (vv. 513-515): *ne quid e fati tibi / desset paternis, hoc quoque ex illis habes, / errasse thalamis*. Sobre esta comparação, Frank (1995: *Comm. ad loc.* 515) reflecte: “that in Jocasta’s view they both went disastrously wrong in marriage, and the comparison conveys the strenght of her reaction against Polyneices’ marriage: she dislikes it so much that she ranks it with the incestuous marriage of Oedipus.” Os destinos aproximam-se também por a chegada de ambos a Tebas determinar a ruína da cidade (entende-se aqui a peste e as consequências da guerra). Esta ideia introduz subtilmente a concretização da batalha, perspectiva que motiva tristeza na rainha (vv. 522-525):

*nempe nisi bellum foret,
ego te carerem; nempe si tu non fores,
bello carerem. triste conspectus datur
pretium tui durumque sed matri placet.*

Pela estrutura paralelística, em *uariatio*, Jocasta demonstra a Polinices a confluência de sentimentos que se digladiam no seu íntimo por ter diante de si o filho. O quiasmo (*bellum ... te ... tu ... bello*) mostra que Polinices e a guerra civil são indissociáveis: um não existe sem o outro. Este pensamento agrava a tristeza dela — amplificada na dupla adjectivação (*tristis* e *durus*) a valorizar o *pretium*. Jocasta dá conta de duas *passiones* contraditórias que a dominam: aflição e alegria pelo reencontro.

Por sua vez, Jocasta faz ver um estado perturbado de Polinices (vv. 465-466): *qui tot labores totque perpessus mala / longo parentem fessus exilio uides*. O participio do verbo *perpetior* (de *per* e *patio*) ilustra os *affectus*. Os *labores* e os *mala* antecedidos pela iteração do adjectivo *tot* hiperbolizam o sofrimento que a personagem terá suportado durante o tempo em que esteve exilado. O adjectivo *longus* atesta que foi extenso o período de tempo em que esteve distante da terra pátria, de que resulta a fadiga (*fessus*) dele.

Da hipálage *tegmen triste* (cf. v. 471) infere-se ou um espírito abatido pela *aegritudo* ou um carácter funesto, cruel. Na origem destas *passiones* estão a rivalidade com Etéocles, o *dolor* enraizado pelo desrespeito de Etéocles pelo pacto que fizeram e a inveja por o irmão ser o soberano e ele não (cf. vv. 586-598). São estes sentimentos que o impelem a investir contra a sua própria pátria, iludido na falsa noção de que é justo vingar-se de Etéocles. Polinices sustenta o *dolor* com base numa perspectiva errada: a de que foi exilado. Os estóicos defendem que o homem é um habitante do mundo. Em qualquer parte se pode encontrar um local para viver e seguir a natureza⁴¹⁵.

Prova-se, assim, que a guerra desencadeada por Polinices tem na base um erro de juízo da personagem. Ante a expectativa de ser *profugus semper* (v. 586) julga correcto castigar o irmão, não compreende, por isso, que vencer e destruir a cidade pode escravizar os tebanos, os seus concidadãos. Esta personagem é, também, um *exemplum* que atesta o efeito da dor: desencadeia a cólera. Ainda nesta senda, são também ilustrativas as personagens Juno e Hércules. O *dolor* estimula-lhes a *ira*, como presentifica a *fabula Hercules furens*.

2.2.3. *omni se genere saeuítiae profecturus maeror exerceat*⁴¹⁶

Juno representa a *nouerca* pervertida pelos vários *affectus* (acto primeiro de *Hercules Furens*). Na primeira parte do solilóquio⁴¹⁷ revelam-se algumas emoções, designadamente o ciúme e a rivalidade (vv. 1-18) que têm como causa a infidelidade de Júpiter. Nesse sentido, a deusa autodenomina-se *Soror Tonantis* (v. 1), uma perífrase oportuna para introduzir a origem dos seus tormentos. Vejam-se os vv. 1 a 5:

*Soror Tonantis (hoc enim solum mihi
nomen relictum est) semper alienum louem*

⁴¹⁵ Recorde-se, desta perspectiva, um passo de *Ad Heluiam matrem de consolatione* 9. 3: *iam omnibus templis formosius erit, cum illic iustitia conspecta fuerit, cum continentia, cum prudentia, pietas, omnium officiorum recte dispensandorum ratio, humanorum diuinorumque scientia. Nullus angustus est locus qui hanc tam magnarum uirtutum turbam capit; nullum exilium graue est in quod licet cum hoc ire comitatu.'*

⁴¹⁶ *Ad Marciam de consolatione* 6. 2.

⁴¹⁷ Segundo Fitch (1987: *Comm. ad loc.* acto primeiro, 1-124), a fala de Juno deve ser enquadrada num solilóquio e não tanto num monólogo: ela não se dirige ao auditório para explicar o que vai fazer ou de que forma pretende vingar-se de Hércules. Na formulação de várias hipóteses é que ela descobre qual a forma mais efectiva de o derrotar (vv. 30-32). Considerámos, na dissertação de mestrado (cf. Silva 2008: 86) que a fala de Juno se articulava em três momentos: o *dolor* que lhe permite aproximar-se do verdadeiro motivo que a perturba (vv. 1-18); novo impulso da *aegritudo* quando fala de Hércules — procura uma estratégia para derrubar o ânimo perverso da personagem e causar-lhe sofrimento (vv. 19-63a). Nesta fase já se nota um desejo de vingança. No terceiro momento, já subjugada pelo *furor*, a deusa encontra um meio de destruir Hércules (vv. 63b-124). Observa-se a evolução dos impulsos da personagem: o tormento que a oprime, a rivalidade que sente em relação ao filho de Júpiter, originam uma vontade excessiva de se vingar, precipitando-a para a *amentia*.

*ac templa summi uidua deserui aetheris
locumque caelo pulsa paelicibus dedi;
tellus colenda est, paelices caelum tenet:*

A palavra *soror* insinua o ciúme da figura por ter perdido o anterior estatuto de esposa do Tonante e ter passado a irmã do Júpiter. O participípio perfeito *relictum* confirma a restrição da relação familiar da personagem com o deus supremo. Juno justifica o abandono das moradas celestes por ser *uidua*⁴¹⁸, ‘aquela que tem o marido ausente’ (*semper alienum*).

Fica patente uma certa violência na forma como a personagem feminina abandona as celestes moradas (*templa summi aetheris*). O participípio *pulsus* sugere uma força impetuosa que a obriga a sair de lá. A imposição de viver na terra é evidente na construção da perifrástica passiva (*colenda est*). A visão vertical de cima para baixo e de baixo para cima (em antítese), espreitada pela estrutura quiástica *caelo paelicibus ... paelices caelum* e pela aliteração (*pulsa paelicibus*), torna explícita a perturbação da figura feminina por ter de ceder o seu próprio espaço para dar lugar às rivais (*paelices*), e ilustra a imagem de uma deusa ressentida e vencida.

Com a iteração de advérbios de lugar (cf. v. 6, v. 8, v. 12, v. 14: *hinc*; v. 10: *illinc*) que enumeram as transformações das amantes de Júpiter e dos filhos delas em estrelas, Juno vai fazendo crescer o seu desgosto. Segundo Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 6-18), “the function of these adverbs is to indicate the rhetorical structure as much as the positions of the constellations.” Esta recordação possibilita-lhe constatar que tais ofensas são já antigas (v. 19: *sed uetera sero*) e admitir que há piores, que estão localizadas num único espaço físico, Tebas (vv. 19-21): *una me dira ac fera / Thebana tellus matribus sparsa impiis / quotiens nouercam fecit!* Os adjetivos *dira* e *fera* permitem aludir aos antigos e numerosos crimes por que a cidade é conhecida (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 19 ss.), sugerindo, talvez, a possibilidade de haver continuidade na prática de acções moralmente condenáveis.

O participípio de *spargo* comprova o número abundante de *matres*⁴¹⁹ que se reúnem neste local. Juno refere-se especificamente a Sémele e Antíope. A designação de *impiae* pode ter que ver com o desrespeito pelos deuses, neste caso, por ela (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.*

⁴¹⁸ Citamos a tradução de Jesús Moreno (2008) dos três primeiros versos: “Yo, hermana del Tronador (éste es, en efecto, el único título que se me ha dejado), a un Júpiter que siempre anda con otras y los santuarios del altísimo cielo, siempre vacíos, los he abandonado.” Parece-nos que, na perspectiva do tradutor, *uidua* está ligado a *templa* e não a Juno. Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 3) diz que o adjetivo significa “‘single, without a mate,’ whatever the reason for that state (...); Miller’s translation ‘widowed’ creates more paradox than Seneca intended.” Para Fitch e Miller, *uidua* qualifica a personagem feminina. Fitch não coloca sequer a hipótese de uma possível ambiguidade.

⁴¹⁹ Fitch (1987), Giardina (2000) optam por *nuribus*; Zwierlein (2009^R) e Fitch (2002) por *matribus*. Optámos por seguir estes dois críticos, uma vez que *matres* intensifica o valor de crime de Júpiter.

20). Ao designar-se a si própria por *nouerca*, Juno revela o *dolor* que a toma: além de ser traída pelo marido, desse adultério resulta descendência.

Estas memórias ocasionam particularizar, em forma de gradação ascendente, o *dolor* que efectivamente a transtorna: a infidelidade de Júpiter com Alcmena (cf. vv. 21-22), o nascimento de Hércules (cf. vv. 22-26). A promessa de que este filho de Júpiter seria deificado, por um lado, e a ordem de Júpiter de prolongar a noite em que esteve com Alcmena (cf. vv. 23-26), por outro, fazem recrudescer o ciúme da personagem, causam-lhe um *saeuus dolor* (v. 28). Os *uitia* instigam um novo movimento na figura feminina, precipitam-na para a *ira*. A escolha do adjectivo *saeuus* atesta que a crueldade desta personagem se assemelha à dos animais selvagens. Um dos motivos que provocam a turbulência de afectos relacionados com a *aegritudo* está na dificuldade de derrotar o filho de Júpiter: Hércules supera-a ao vencer todos os trabalhos impostos.

Além de Juno, Anfitrião é afectado pelo sofrimento. Julga-se vítima da implacabilidade do destino, que lhe provoca constantes aflições e desgraças, sem haver um momento de descanso. De facto, se atentarmos nos vv. 206 a 213, são recorrentes os vocábulos relacionados com o campo lexical da *aegritudo*:

*iam statue tandem grauibus aerumnis modum
finemque cladi. nulla lux umquam mihi
secura fulsit: finis alterius mali
gradus est futuri. Protinus reduci nouus
paratur hostis; antequam laetam domum
contingat, aliud iussus ad bellum meat;
nec ulla requies tempus aut ullum uacat,
nisi dum iubetur.*

Na prece a Júpiter, Anfitrião comprova estar afectado pela angústia por ter sido, de forma constante, submetido às vicissitudes da *fortuna*. Os trabalhos de Hércules atormentam-no: não há um momento que atenua o sofrimento. Em tom de *captatio beneuolentiae* pede ao deus que ponha termo aos trabalhos do filho. Reforça a súplica com o recurso a palavras do campo lexical de ‘limite’ / ‘fim’ (cf. *modus* e *finis*), a advérbios de tempo (*iam*, *tandem*) e à estrutura quiástica (*grauibus aerumnis modum / finemque cladi*).

O adjectivo *grauis* denota um sentido de peso, originado, no caso, pela ansiedade⁴²⁰. A personagem dá testemunho de ser insuportável a tribulação (*aerumna*) que atinge a família de Hércules. O recurso a palavras que acentuam a *aegritudo* (cf. *nulla lux secura*, *clades*,

⁴²⁰ Pode ter os sentidos de ‘penoso, insuportável, prejudicial, funesto, triste’ (cf. OLD s.u. *grauis* 10 a e b).

malum) fazem sobressair este *affectus* arreigado no *intus* de Anfitrião e provocado pela inexistência de uma suspensão temporal. Amplifica-se esta noção de sofrimento com a *sententia* (*finis alterius mali / gradus est futuri*), com o advérbio *protinus* e com palavras que designam tempo (*futurus, paro, requies, tempus, uaco*)⁴²¹. O efeito da ansiedade impossibilita que Anfitrião se alegre com a esperança do regresso do filho a casa (*laeta domus*).

Na verdade, a chegada de Hércules a Tebas motiva, por instantes, alegria na sua família. Este retorno vai implicar outra categoria de perturbações em Anfitrião: assiste à morte dos netos e de Mégara, não pela *manus* de Lico, como temia (cf. vv. 509-513), mas pela do herói enlouquecido (cf. v. 1033: *amens*). Ao observar a carnificina (v. 1029: *caedis monstrorum*), como se de um espectáculo se tratasse (neste caso, desencadeando o terror), insinua-se em Anfitrião a *libido moriendi*. O ancião não suporta o luto (cf. vv. 1026 ss.), exorta o filho a que invista contra ele também (cf. vv. 1030-1031; vv. 1039-1042), mas sem êxito, uma vez que Hércules mergulha num sono profundo.

Quando o herói recupera os sentidos, momento em que se observa o sofrimento de Hércules, revela-se a inexistência de apaziguamento, por um lado, e a violência de uma *mens* perturbada, por outro. Agora é a dor de Hércules que se manifesta. As sucessivas perguntas retóricas — com o intuito de compreender onde está (vv. 1138-1142) — denotam a confusão da personagem. Numa segunda ordem de perguntas, Hércules pretende descobrir o autor dos *scelera* que contempla (vv. 1143-1145: *unde prostata domo*⁴²² / *uideo cruenta corpora? An nondum exiit / simulacra mens inferma?*). As primeiras manifestações que o organismo pressente são de terror, em simultâneo com um *dolor* ainda velado (vv. 1147-1148): *pudet fateri: paueo; nescioquod mihi, / nescioquod animus grande praesagit malum*. Repare-se na iteração de *nescioquod*, traduz o desespero de uma personagem expectante, amplificado o sentimento por novas perguntas retóricas (vv. 1149-1155).

O facto de não encontrar nem a família nem as suas armas faz recrudescer as emoções do protagonista: a megalomania⁴²³, a cólera e a ansiedade. O herói pretende saber quem o venceu: com tal intuito olha em redor, à procura desse *uictor* (v. 1156: *libet meum uidere*

⁴²¹ Note-se a assonância nasal a sugerir o transcorrer dos dias que leva à instabilidade emocional de Anfitrião e de Mégara, por se verem privados da presença de Hércules.

⁴²² Fitch (1987 e 2002) opta por *domo*, Zwierlein (2009^R) por *ad domum*. Justifica Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 1143) a escolha por “[i]n the mad-scene H. did not just break down the door (...), but left the house a roofless ruin (1000f. *culmen impulsum labet. / perluet omnis regia*); so it would be strange here if he did not notice the destruction as well as the bodies lying it. (...) The ablative *prostrata domo* may be causal (he can see the bodies because the house is ruined) or local, and it would probably be wrong to exclude either of these senses.” De facto, a preposição *ad* teria, eventualmente, neste contexto, um sentido de proximidade (‘junto da casa’). Ora os corpos estão, de facto, no interior da morada destruída. Por esse motivo, escolhemos a lição de Fitch.

⁴²³ Cf. o cap. *Voluptas*, em *felix scelus / uirtus uocatur*.

uictorem). Esta busca ocasiona o reconhecimento dos corpos que jazem no chão (vv. 1159-1161): *quod cerno nefas? / gnati cruenta caede confecti iacent, / perempta coniunx*. O verbo *cerno* pode ter os sentidos de ‘distinguir, reconhecer, discernir, reconhecer claramente’, pelo que designa não só o que se vê, mas também o que é captado pelo campo visual. A forte aliteração (*cruenta caede confecti*) testemunha o efeito psicofisiológico da identificação dos filhos e da mulher. Ao confirmar que foi ele o autor do morticínio, Hércules é tomado pela *libido moriendi*⁴²⁴.

Anfitrião tenta convencer o filho a manter-se vivo. Precisa dele. Desespera por ver que as súplicas não têm qualquer efeito no herói (vv. 1246ss.). Observamos uma personagem fatigada (v. 1250: *annis fessis*) pelos anos passados em angústia (v. 1251: *afflicto malis*). Citamos os vv. 1252-1256, que fazem ver a confluência de *affectus*:

*nullus ex te contigit
fructus laborum; semper aut dubium mare
aut monstra timui; quisquis in toto furit
rex saeuus orbe, manibus aut aris nocens,
a me timetur; semper absentis pater
fructum tui tactumque et aspectum peto.*

O poliptoto de *fructus* e a iteração do advérbio *semper* delimitam dois sentimentos: a tristeza, presentificada na lítotes *nullus fructus*, e a esperança de um dia poder usufruir da presença do filho *semper absens*. No primeiro caso, os trabalhos de Hércules tiveram como efeito o contínuo medo, que Anfitrião traduz com a repetição da disjuntiva *aut* e o poliptoto de *timeo*: a figura paterna esteve sempre agitada pelo temor por a categoria de *labores* do herói ser perigosa — observem-se os adjectivos atribuídos a *mare* e a *rex*. *Dubius* imputa uma qualidade de incerteza ao mar, enquanto *saeuus* e *nocens* caracterizam o género de *reges* que Hércules defrontou.

Anfitrião pretende agora, afligido por uma desgraça, usufruir da presença do filho. Socorre-se de sons oclusivos (*p* e *t*: *fructus* ...; *semper absentis pater / fructum tui tactumque et aspectum peto*) como forma de insistir no seu pedido de poder tocar (*tactum*) e ver (*aspectum*) Hércules.

Observamos, ainda nesta *fabula*, Mégara. A personagem está em cena nos actos segundo, terceiro (personagem muda) e no quarto (vv. 1015b-1017). No acto segundo, acumula duas categorias de dores: a ininterrupta ausência do esposo e a morte do pai e familiares. Este *affectus* é desvendado pelo Coro, assim que ela entra em cena (vv. 202-203):

⁴²⁴ Cf. o cap. *Libido*, em *non sic abibunt odia*.

*Sed maesta uenit crine soluto / Megara paruum comitata gregem*⁴²⁵. A lentidão no avançar das personagens, sugerido pela assonância nasal, pode ter que ver com a tristeza de Mégara. O adjetivo *maestus* e o ablativo absoluto a insinuar o aspecto desalinhado dos cabelos são significativos no desvelar do íntimo da figura feminina — estando, neste contexto, em causa o *dolor* pelas mortes do pai e dos irmãos (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 202).

Quanto à ausência de Hércules e ao sofrimento que a distância prolongada lhe incute, entendemo-lo na pergunta retórica que faz ao marido ausente, em tom de queixa (vv. 296-298): *unde illum mihi / quo te tuamque dexteram amplectar diem / reditusque lentos nec mei memores querar?* A assonância nasal, o uso quiasmático de pronomes (*mihi ... te tuamque ... mei*) e as aliteraões sublinham o estado emocional da personagem. Explica Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 298), “[a]s Megara envisages this moment of intimacy, her language is colored by the *sermo amatorius*”, ao mesmo tempo que faz entender um estado de desespero. Estas emoções tornam-se mais intensas no final da primeira fala de Mégara (vv. 279-308), como se pode verificar nos vv. 305-308:

*si qua te maior tenet
clausum potestas, sequimur: aut omnis tuo
defende reditu sospes aut omnes trahe. —
trahes nec ullus eriget fractos deus.*

A condicional do presente coloca a hipótese de existir um poder superior ao de Hércules e que o retenha. Caso essa possibilidade se confirme, Mégara está disposta a segui-lo. Segundo Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 306), a forma do presente do verbo *sequor* tem, neste contexto, um sentido de futuro: o movimento dela depende do *motus* de Hércules. Esta fala da personagem representa uma premonição do que acontecerá, termina de forma quase inesperada e pessimista (cf. Ana Silva 2008: 46).

A anadiplose do verbo *traho*, em poliptoto, desvenda um pressentimento de Mégara: Hércules arrastá-los-á com ele⁴²⁶. Explica Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 308) que “Megara’s underlying despair is activated by the last words she has spoken, and overwhelms her show of bravery.” Este *uitium* é percebido por Anfitrião que a aconselha a excisar os *affectus* que lhe debilitam o *animus* (v. 311): *meliora mente concipe atque animum excita*. A aliteração

⁴²⁵ Também Lico repara na figura de Mégara. O modo como está vestida plasma o seu estado de espírito (vv. 355-356): *tristi uestis obtentu caput / uelata*. A hipálage deixa bem evidente o aspecto sombrio da figura feminina.

⁴²⁶ A ironia trágica está bem vincada nestes versos: Hércules regressa do mundo inferior. Confirma a inexistência de uma *potestas* que o retenha. Vem como defensor da família contra Lico e acaba por arrastá-la para a morte no momento em que enlouquece. No v. 421, também se observa a ironia trágica: *moriar, Alcide, tua*. Na verdade, Mégara irá morrer e pela *manus* do seu Alcides.

(*meliora mente*) e os imperativos (*concipe, excita*) apontam para a necessidade de ela conter os seus *mala*.

Observamos, em todo o ciclo em torno da cidade de Tebas, que o *dolor* induz a estados de *ira*, exemplificados em personagens como Édipo (*Oedipus* e *Phoenissae*), Polinices (*Phoenissae*), Juno, Hércules e Mégara (*Hercules furens*). No caso desta última personagem, o *dolor* instiga-a a desejar que Lico tenha o mesmo destino que muitos dos míticos *reges* de Tebas. Édipo e Hércules aproximam-se no sentido em que concentram o ímpeto violento da dor numa *libido moriendi*. Polinices e Juno alimentam o *affectus* com a perspectiva de se vingarem dos que, no ponto de vista destas figuras *uitiosae*, lhes motivaram o sofrimento (Etéocles e Hércules). Falta-nos, por último, observar os *motus* da *aegritudo* em *Medea* e *Phaedra*.

2.3. *proles Solis*

2.3.1. *dolor furiosus*⁴²⁷

A figura de Medeia celebrizou-se pelo ciúme. Foi abandonada por Jasão, a quem prestou auxílio múltiplas vezes. A feiticeira notabilizou-se, em particular, por ter assassinado os filhos para se vingar de Jasão. Este aspecto do mito, explorado na tragédia de Eurípides⁴²⁸, foi recuperado por Séneca, com outros propósitos: representar os *uitia* originados pelo *dolor* e pelo ciúme, e que vão suscitar um atroz desejo de vingança na filha de Eetes.

Em cerca de oito versos, Medeia invoca alguns deuses (na sua maioria são divindades apolíneas ou, de alguma forma, ligadas à justiça⁴²⁹) até chegar aos que verdadeiramente aspira nomear (cf. vv. 8-18), os do mundo inferior. Atente-se na forma como ela os distingue (vv. 8-9): *quosque Medeae magis / fas est precari*. A aliteração (*Medeae magis*) reforça o sentido do advérbio *magis*, permitindo especificar as divindades que ela julga serem as mais legítimas (vv. 9-12): *noctis aeternae chaos, / auersa superis regna manesque impios / dominumque regni tristis et dominam fide / meliore raptam*. Este apelo desvenda um estado psicologicamente debilitado.

A própria forma como ela se refere a si mesma confirma a sua perturbação. Veja-se a construção impessoal e o nome próprio com que se menciona, em vez de, por exemplo, escolher o pronome pessoal *ego* — o uso da terceira pessoa sugere um afastamento de si própria. Medeia alimenta o *dolor* com o intento de fomentar o desejo de vingança⁴³⁰, como se atesta no v. 49, *gravior exurgat dolor*⁴³¹. O adjectivo *gravis* no comparativo de superioridade pode ter o sentido de ‘mais pesado, mais grave, mais violento’. A intensidade do sofrimento é

⁴²⁷ *Med.* vv. 139-140.

⁴²⁸ A *Medea* de Eurípides e a de Séneca assemelham-se em alguns aspectos: a emoção de Medeia que supera a sua *ratio*; o desejo dela de vingança contra Jasão de que resulta o filicídio. Maior é o número de diferenças entre as duas tragédias. Recorde-se, por exemplo, que a primeira personagem a tomar palavra na peça de Eurípides é a Ama. Séneca coloca, todavia, a protagonista a iniciar a acção trágica. Boyle (2014: *Comm. ad loc.* acto primeiro, 1-55) indica que no prólogo da tragédia grega, “the Nurse leisurely outlines the circumstances of the dramatic action and specifically states that the new wedding of Jason and the daughter of Creon has already occurred (Eur. *Med.* 17-19). In Seneca’s prologue it gradually becomes clear that the wedding has not taken place but is imminent (27-8, 37-9).” Os impulsos que movem as personagens diferem. Em Séneca, Jasão, por exemplo, é uma personagem que teme. As mortes dos filhos, representadas em cena, demarcam a *fabula* latina da grega. Estamos, no entanto, conscientes de que estes são poucos exemplos que podem ser observados com maior pormenor num estudo comparativo.

⁴²⁹ Desta lista exceptua-se, talvez, Hécate, dado que uma das características dominantes ser a magia, que a ligaria ao mundo infernal (cf. Grimal, s.u. Hécate).

⁴³⁰ cf. cap. *Libido*, em *Nullus adfectus est in quem non ira dominetur*.

⁴³¹ Boyle lembra (2014: *Comm. ad loc.* 48-50) que *dolor* “is obviously a common term in Senecan tragedy (...), but especially common in *Medea* because of its permeating focus on the protagonist’s psychological state.”

fundamental para que a protagonista faça nascer (*exurgo*) o desejo de punir os que lhe causaram dano. Explica Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 48-50) que “[g]rauior, ‘heavier,’ implies more than ‘greater’; it contrasts with *uirgo* (49) and anticipates *partus* (...) to suggest also pregnancy: Medea is heavy, i.e., pregnant, with pain, which will give birth to vengeance”. Do ponto de vista simbólico, a gestação mental ilustra a força impetuosa dos *mala* que vão crescendo, paulatinamente mais vigorosos, até que Medeia consiga encontrar o castigo eficaz. Por outro lado, sugere-se um paralelo cruel: do relacionamento com Jasão, ela concebeu filhos; da infidelidade dele, ela gera vingança, como forma de se ressarcir do que perdeu⁴³².

Medeia volta a ser acometida pelo sofrimento no momento em que ouve o canto do himeneu. Julga-se desgraçada (v. 116: *occidimus*) ao tomar a efectiva consciência de ter perdido Jasão (v. 117): *uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum*. A reduplicação do advérbio *uix* atesta a dificuldade da protagonista em acreditar que foi substituída. O adjetivo *tantum*, a qualificar *malum*, prova que os juízos de valor estão incorrectos, mercê de um *dolor* que não lhe permite ter a capacidade de racionalizar: acredita estar diante de um mal. É sabido que os estóicos defendiam que tudo o que um ser humano pensa possuir não é mais do que um empréstimo: o marido, a mulher, os filhos, a casa, a pátria, a vida — a qualquer momento o deus pode pedir que lho restitua.

Medeia ressent-se pela ingratidão do marido, aprofunda ainda mais o seu desgosto, que atesta ao enumerar tudo aquilo de que ficou privada, depois de abandonar a Cólquida (vv. 118-120): *erepto patre / patria atque regno sedibus solam exteris / deserere durus*? Repare-se na forma do particípio perfeito de *erepo*. A protagonista dá a entender que foi arrastada pelo herói⁴³³. O transtorno que a consome espraia-se em aliteraões (*patre patria, sedibus solam, deserere durus*), na figura etimológica (*patre patria*) e na assonância em sibilante: está só.

Jasão, a quem apelida de *durus* (‘cruel’) por ter recebido tantos benefícios dela e lhe ter pago com ingratidão, não se preocupa com o facto de ela estar numa terra que lhe é estranha, privada de todos. Medeia não só não suporta viver separada do marido como, no seu entendimento, é injusta a situação em que se encontra, tal como injusta é a retribuição de todos os *beneficia* que fez a Jasão. Deixa-se, então, tomar pela força dos *uitia* (vv. 123-124):

⁴³² Ver cap. *Libido*, em *Nullus adfectus est in quem non ira dominetur*. cf. vv. 982-987.

⁴³³ Opinião que também é defendida por Duarte (2010: 45, n. 52).

*incerta uecors mente non sana*⁴³⁴ *feror / partes in omnes*. A tripla adjectivação amplifica o estado de uma mente perturbada, enferma pela loucura. O adjectivo *incerta* dá a imagem de um espírito que vagueia sem qualquer rumo, estimulado pela força dos *uitia* que se cravaram já na sede hegemónica. Medeia sente-se arrastada *in omnes partes*. Há nela uma certa angústia que lhe recorda o desejo de vingança. Vemos de que forma se formam as opiniões falsas e quais as suas consequências: a dor torna-se intolerável, *dolor furiosus* (cf. vv. 139-140), exige castigo.

Ao formular, porém, a hipótese de o marido ter escolhido a morte em vez de se submeter às ordens de Creonte (cf. vv. 137-139), Medeia muda de opinião, reconsidera. Não suporta a possibilidade de ver terminada a vida do marido. A violência do ímpeto furioso do *dolor* é, assim, orientado para Creonte.

A Ama⁴³⁵ incita-a a apaziguar a ferocidade dos impulsos. Alerta a sua senhora para a necessidade de suportar o infortúnio (cf. vv. 150-151). Esta figura tenta, em vão, apaziguar o espírito enfurecido de Medeia (cf. v. 150: *sile*; v. 158: *tacita*). Atente-se nos vocábulos de que a *Nutrix* se socorre e que se aproximam dos ideais propugnados pelos estóicos (v. 152): *patiente et aequo ... animo pertulit*. A dupla adjectivação de *animus* mostra como motivação para a sede hegemónica deve suportar os *uulnera* que a Fortuna envia.

No entanto, a Ama não consegue obter qualquer efeito apaziguador: Medeia recusa-se a abandonar o *dolor*. Torna claro que o sofrimento que a acomete é grande — pensamento que é espalhado na antítese *levis dolor* e *magna mala* —, que não é possível ser escondido (cf. sinonímia nos verbos: *clepo* e o frequentativo de *lateo*) nem ela o quer fazer (v. 157): *libet ire contra*. Medeia revela uma mente transtornada por sentir regozijo em querer atacar os inimigos.

Em diálogo com Creonte, observa-se, em Medeia, um espírito desgastado pelo sofrimento. O presente da princesa opõe-se marcadamente ao passado áureo, o que agrava a sensação de *dolor* (vv. 207-210): *quamuis enim sim clade miseranda obrupta, / expulsa supplex sola deserta, undique / afflicta, quondam nobili fulsi patre / auoque clarum Sole deduxi genus*. A enumeração de adjectivos e participios, aglomerados em gradação

⁴³⁴ Zwierlein (2009^R) e Fitch (2002) optam por *non sana*; Costa (1973) e Boyle (2014) *uesana*. O sentido é o mesmo ('que não está no seu bom senso, insensato, furioso'), ambas as palavras são formadas a partir de **san*. Talvez a lítotes reforce mais o sentido de uma mente doente, perturbada.

⁴³⁵ Esta personagem aparece em quase todos os actos, excepto no primeiro. Surge antes de Creonte ou Jasão entrarem (acto segundo e terceiro respectivamente), incentivando a protagonista a refrear o ânimo. No acto quarto não chega a dialogar com Medeia, mas narra com precisão o *modus faciendi* dos *pharmaca* para castigar a família real. No acto quinto há apenas uma fala dela a aconselhar a feiticeira a fugir de Corinto. A *Nutrix* representa a *mens sana* na forma como tenta dissuadir a *alumna*. Percebe-se, contudo, que teme pela segurança de Medeia. O espírito dela não é imperturbável, como seria a de um verdadeiro *sapiens*.

ascendente e em estrutura assindética, atestam a tristeza dela e comprovam que sente que é, agora, no presente, desventurada, oprimida pela *cladis miseranda*. Por contraste, recorda os tempos em que viveu na Cólquida, a opulência do reino paterno de que se privou (cf. vv. 211-219). Julga-se vítima do destino (vv. 219-220): *rapida fortuna ac levis / praecepsque regno eripuit, exilio dedit*. A tripla adjectivação insinua que a sorte é facilmente mutável.

Volta a manifestar o *dolor*, depois de Creonte abandonar o palácio. O *affectus* é observado pela *Nutrix*. Vejam-se os vv. 388-389: *oculos uberi fletu rigat, / renidet*. Se em *rigat* se identifica o sofrimento — espreado na quantidade de lágrimas que derrama — em *renidet*, de certo modo de forma antitética, se mostra a alegria da personagem: revelam a profunda perturbação de Medeia. A forma adjectival *uber* desvenda o profundo desgosto da personagem feminina. São também reveladores deste sentimento os verbos *queror* e *gemo* (v. 390) — formas com sentido aparentado: o primeiro significa ‘soltar gritos de lamentação’, ‘lamentar’ (OLD s.u. *queror*); o segundo, ‘soltar gemidos, gemer, lamentar-se, afligir-se, angustiar-se’ (cf. OLD). O assíndeto (v. 390: *haeret minatur aestuat queritur gemit*) dá rapidez das mudanças psicológicas, mudanças essas que são ainda sublinhadas pelo poliptoto.

Em Medeia é ilustrado o domínio do *totus dolor* (cf. v. 446), que Jasão lhe identifica na expressão do rosto (*uultus*). Torna-se igualmente evidente este *affectus* no modo como fala com Jasão, pelo recurso ao poliptoto e à figura etimológica (v. 447: *Fugimus, Iason: fugimus*, em *reduplicatio*; v. 448: *fugiendi*; v. 449: *fugere*; v. 450: *profugere*), à acumulação de perguntas (cf. vv. 451-459), à repetição de ideias (vv. 451-456 com os vv. 465-477): Medeia faz entender que se sente desamparada, não tem para onde ir (v. 458: *quascumque aperui tibi uias, clausi mihi*), perdeu tudo em favor de Jasão (cf. 449: *pro te solebam fugere*) e agora também ele a abandona. O discurso ora é irónico (cf. vv. 459-465⁴³⁶), ora tenta captar a benevolência dele (cf. vv. 478-489), recorrendo, neste caso, a iterações — da preposição *per* (vv. 478-481, quase sempre em anáfora) e do pronome *tibi* (v. 488: *tibi patria cessit, tibi*

⁴³⁶ É irónica no reconhecimento dos crimes que praticou. Todos eles tiveram como propósito auxiliar Jasão — ele que agora lhe impõe o exílio (v. 459: *exuli exilium imperas*). Nota-se ainda um sarcasmo mais intenso quando o designa por *regius gener* (v. 460), insinuando, talvez, que o argonauta a terá abandonado por desejar a soberania de Corinto, ideia que volta a ser sugerida no v. 529b (*Ne cupias uide*). No ponto de vista de Costa (1873: *Comm. ad loc.* 460 ss.), “from *eatur* to *patiar* 465 M. is passionately ironical about her own deserts (...) before her real feelings burst out again with *ingratum caput*.” Na indicação de suplicios possíveis que o rei poderá usar nela (cf. vv. 461-465), uma vez mais, em tom sarcástico (v. 461: *nihil recuso*; v. 462: *merui*) se espalha o sentimento de injustiça (vv. 462-463: *cruentis paelicem poenis premat / regalis ira* — salientado pela aliteração) e de sofrimento (v. 465: *minora meritis patiar* — novamente a aliteração intensifica os *affectus* de Medeia). Também é irónica a resposta dela a Jasão, quando fica a saber que ele pediu com insistência a Creonte que poupasse a vida da princesa da Cólquida, como se pode observar no v. 492: *Poenam putabam: munus, ut uideo, est fuga*.

pater frater pudor, em reduplicação) —, ou a aliterações: *peperci*, *perque praeteritos* (v. 480)⁴³⁷.

Movida pela dor, Medeia acusa Jasão de traição (vv. 494b-495): *Hoc suades mihi, / praestas Creusae: paelicem*⁴³⁸ *inuisam amoues*. A estrutura paralelística coloca a par as duas mulheres. Jasão aconselha Medeia a abandonar a cidade pois assim Creúsa permanecerá em segurança. A presença da feiticeira inspira ódio nas figuras que lhe estão próximas (cf. o adjetivo *inuisus*).

Na opinião da protagonista, o argonauta é igualmente culpado pelos *scelera* dela (cf. v. 496b; v. 498a; vv. 500-503), o que a deixa transtornada. As emoções recrudescem por lhe serem negados todos os pedidos: Creonte não permite que Jasão a acompanhe no exílio, autoriza-lhe unicamente umas horas para estar com os filhos; o argonauta recusa-se a segui-la no exílio (cf. vv. 515 ss., alegando temer o poder dos reis). Por fim, pede a Jasão que deixe que os filhos a acompanhem na saída de Corinto (cf. vv. 540-543) — também isto lhe é recusado. Medeia está completamente só, privada de tudo e de todos (do pai, do irmão, da casa paterna, dos filhos, de Jasão). Quando Jasão a deixa, percebe-se a perplexidade que lhe toma o ânimo, espelhada na sucessão de perguntas retóricas (vv. 560-561): *Discessit. itane est? uadis oblitus mei / et tot meorum facinorum? excidimus tibi?* É grande a comoção e o espanto por ter sido olvidada tão depressa, mágoa que motiva a escolha de palavras do campo lexical do esquecimento (*oblitus*, *excido*).

Tomar consciência desse abandono leva ao exacerbamento da tristeza de Medeia (cf. v. 568: *maeror*), como a *Nutrix* observa e comenta (vv. 671-672): *immane quantum augescit et semet dolor / accendit ipse uimque praeteritam integrat*. A Aia descreve a evolução dos *affectus*. Pelo aspecto incoativo da forma verbal *augescit*, percebe-se que a aflição da protagonista cresce progressivamente, cada vez mais intenso. Este crescimento implica um movimento no interior da personagem, vai animar a força antiga que estivera como que adormecida nos anos de felicidade (sugere-se, talvez, a força que a impulsionou no passado aos *scelera*). A metáfora do fogo (cf. *accendo* que tem o sentido de ‘inflamar’, ‘abrasar’, ‘excitar’) ilustra o enlouquecimento provocado pelo *dolor* de Medeia.

⁴³⁷ Recordar-lhe os *beneficia* que recebeu dela como introdução ao favor que lhe pede (v. 482): *miserere, redde supplici felix uicem*. A forma *miserere* denuncia o falso juízo de que Jasão deve ter compaixão por ela. Para os estóicos esse seria um acto revelador de *perturbatio*. Se atentarmos na origem da palavra, vem de *miser* cujo sentido é ‘infeliz’, ‘desgraçado’. Está assim intimamente relacionado com o *affectus* subsumido na categoria da *aegritudo*.

⁴³⁸ A propósito da palavra *pellex*, Duarte traduziu por ‘concubina’. Explica o tradutor (2010: n. 117) que para Creúsa e, com alguma probabilidade, para a sociedade de Corinto “a união celebrada entre Jasão e Medeia estava longe de poder figurar entre as *iustae nuptiae*, entre os trâmites de um casamento legal, já que um grego não podia desposar uma bárbara.”

No último acto, reconhece-se, de novo, o ímpeto do *dolor*. Por um lado, a protagonista tenta acalmar a violência da enfermidade (v. 944), numa apóstrofe à dor: volta a refrear os impulsos cruéis. Recua na decisão de matar os filhos. No preciso momento em que recorda que eles são filhos de Jasão e dela, todavia, a angústia volta a despoletar o *furor* (v. 951): *rursus increscit dolor*. Na forma incoativa, verifica-se que este sentimento reinicia a agitação impetuosa há pouco atenuada, vai precipitar Medeia na loucura e com ela arrastará os *liberi*, matando-os, e Jasão, mergulhando-o em *dolor*.

Ao entrar em cena no acto quinto, o argonauta manifesta o *luctus* (v. 978: *doles*) de todos os que, leais aos seus reis, choram as desgraças que lhes acontecem. O primeiro impulso dele, ignorando ainda o outro crime de Medeia, é querer destruir a morada dela. Só quando fica a saber da morte de um dos filhos é que os sentimentos mais penosos tomam conta dele. Agora é a vez de ele ver todos os pedidos serem-lhe recusados (cf. vv. 1002-1005). Percebe-se, por Medeia, que Jasão sofre, é afligido pelo *dolor* (v. 1006: *doles*), com a morte do primeiro filho. Tenta, debalde, resgatar o outro. Quando se apercebe de que não consegue convencer a feiticeira a poupar o filho, pede-lhe que o mate sem demora (cf. 1014-1015). Atinge Medeia com o epíteto de *infesta* por nem esse pedido lhe conceder (cf. v. 1018). Nas últimas palavras de Jasão, ressuma, também, o poder do *dolor*. Ao ver que Medeia escapa incólume aos *scelera*, ele contesta a existência dos deuses (cf. 1026-1027). Segundo, Littlewood (2007: 22-23)

At the end of the tragedy in the burning ruins of Corinth he looks hopelessly for the gods to guarantee moral order. (...) Parallel to the collapse of the framework of the physical universe in Senecan tragedy is a collapse of moral standards. No judge intervenes to punish Atreus and Medea, and in this sense their deeds challenge what is acceptable, but in addition their deeds threaten the very limits of criminality.

Por contraste com Estilbão, que perdeu a cidade, os filhos e a mulher (cf. *Ep.* 9. 18-19), mas que ainda assim respondeu a Demétrio que *omnia (...) bona mea mecum sunt* (*Ep.* 9. 18), compreendemos que Jasão está distante de um *sapiens*, para quem os verdadeiros bens estão *in se*, porque se basta a si mesmo e sabe, ainda, que tudo na vida é um empréstimo.

Igualmente afastados destes princípios estão as personagens da *fabula Phaedra*.

2.3.2. *artusque uarie iactat incertus dolor*⁴³⁹

Filha de Minos e Pasífae, Fedra ressent-se por ter sido constrangida a casar-se com Teseu, como atesta no início do solilóquio (vv. 85-91). Culpa a sua cidade natal, Creta, pelo sofrimento presente (vv. 89-91): *cur me in penates obsidem inuisos datam / hostique nuptam degere aetatem in malis / lacrimisque cogis?* A pergunta retórica expande a noção de *dolor* que afecta a rainha por ser o penhor da paz entre Creta e Atenas⁴⁴⁰ — preço alto, uma vez que ela consome (cf. o infinitivo *degere*) o tempo em *mala* e em *lacrimae*. Além de sentir ódio por Teseu (cf. vv. 90-98), uma das causas da *aegritudo* que a aflige — uma vez que ele a abandonou (v. 91: *profugus coniunx*⁴⁴¹) —, há ainda outro sentimento que a transtorna e que toma por *maior* (v. 99: *maior dolor*). Esse *malum* tem como origem o *amor*, fonte que a deixa *maesta* (cf. v. 99) e a impede de permanecer tranquila — noção espalhada na lítotes (vv. 100-101): *non me quies nocturna, non altus sopor / soluere curis*. O adjectivo *maesta*, que partilha a raiz com o verbo *maereo* e o substantivo *maeror*, caracteriza aquele que está de luto, sente aflição, se lamenta, adicionando, deste modo, informação sobre o estado angustiado da personagem: Fedra reconhece-se incapaz de suportar o *affectus* que a consome⁴⁴².

Quando compara o *amor* dela com o de Pasífae, pretende justificar-se, mostrar que o seu sentimento radica numa causa externa, uma culpa hereditária. Nesse sentido, considera-se, a par da mãe, digna de compaixão (cf. v. 113: *miseræ matris*, v. 115: *tui me miseret*; vv. 119-120: *meas miseræ*⁴⁴³ ... *flammas*). Nos vv. 119 a 123 podem ler-se os ímpetos de uma figura desesperada. Citamos os versos:

*quis meas miseræ deus
aut quis iuuare Daedalus flammas queat?
non si ille remeet, arte Mopsopia potens,
qui nostra caeca monstra conclusit domo,
promittet ullam casibus nostris opem*

⁴³⁹ *Phaed.* v. 366.

⁴⁴⁰ cf. o verbo *cogo* que aqui implica a obrigação de a personagem fazer algo que não quer. Explica Dupont (1995: 165) que “Phèdre est d’abord une épouse délaissée, une Crétoise exilée en Attique où son père l’a envoyée comme otage”.

⁴⁴¹ cf. por exemplo, Coffey e Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 91).

⁴⁴² A propósito do sofrimento, evoca Séneca na *Ep.* 70. 15: *Bono loco res humanae sunt, quod nemo nisi uitio suo miser est. Placet? uiue: non placet? licet eo reuerti unde uenisti*. Partindo deste passo e observando o comportamento emocional de Fedra, compreendemos que há muito que a personagem poderia ter optado pela segunda opção que Séneca propõe nas suas cartas, uma vez que é subjugada por vários *mala*.

⁴⁴³ Explica Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 119-120), a propósito do adjectivo *miser*, que “in erotic contexts, indicates less that passionis hopeless than that it is unreasonable powerful.”

A pergunta retórica, introduzida pelo pronome *quis* em estrutura anafórica e disjuntiva, insinua que a dor não pode ser apaziguada nem por um deus nem por Dédalo — que era perito em estratégias para sair das mais difíceis situações ou para as ocultar. Fedra confirma esta impossibilidade com a lítotes numa oração condicional, com o verbo no conjuntivo na prótase. Nem uma divindade, julga a protagonista, poderá socorrê-la quando tem Vénus como força vingadora do deus Sol por ele ter revelado os amores adúlteros que a uniam Marte (cf. vv. 124-127). A deusa é uma outra força que justifica o *dolor* da protagonista.

Repare-se que, se no decorrer do acto primeiro Fedra dá sinais de um certo vigor e eloquência enquanto discute com a Ama, quando volta a aparecer em cena (início do acto II), apresenta-se visivelmente abatida (cf. vv. 387 ss.). Na perspectiva de Coffey e Mayer (2010: 28): “This may be seen not as the cumbersome mingling of different sources but as a deliberate attempt to present different aspects of the same person, particularly as the diminution of energies is followed by a loss of moral integrity.” Julgamos que a imagem de Fedra enfraquecida, reclinada no trono, delirante e sem forças recupera, de alguma forma, uma das obras que serviu de modelo a Séneca, o *Hippolytus* de Eurípides⁴⁴⁴.

Apesar de haver alguma dificuldade na compreensão do passo em questão⁴⁴⁵, julgamos, de facto, que Séneca tinha por objectivo presentificar o enfraquecimento progressivo da protagonista — resultante dos *affectus* arreigados no seu íntimo. Exemplifica, assim, um dos tópicos que os estóicos defendiam, que as paixões, tal como uma doença que atinge o organismo do ser humano, extenua não apenas a mente, mas igualmente o σῶμα. Além deste tema, desenvolve um outro, o de que as paixões são consideradas como corpos — visto que elas transparecem no rosto humano. Provaremos que a descrição, pela Ama, das *passiones* que afligem a sua *alumna* (vv. 360-383) é *exemplum* daquilo que o filósofo expõe

⁴⁴⁴ Em Eurípides, desconhece-se inicialmente as causas que motivam a doença da rainha de Atenas. O Coro revela que Fedra permanece há três dias em jejum, deitada numa cama, debilitada pela enfermidade (cf. vv. 134 ss.). Entra em cena (vv. 176 ss.) reclinada num leito. Demonstra um espírito hesitante (vv. 180 ss.), fragilizado (vv. 199 ss.). Delira (vv. 207 ss.), tornando evidente que padece de algum mal que é ainda desconhecido pela Ama. A enfermidade física da rainha leva à descoberta da origem do seu sofrimento.

⁴⁴⁵ Um dos problemas que Coffey e Mayer apontam (2010: *Comm. ad loc.* 358-359), no acto segundo, diz respeito aos vv. 358-359, quando o Coro interpela a *Nutrix* e lhe pergunta por Fedra: *Altrix, profare quid feras; quonam in loco est / regina? Saeuis ecquis est flammis modus?* As interrogações que a personagem colectiva faz — e confirmam a intensidade dos *mala* que afligem a rainha, *saeuae flammae* — dão a possibilidade de introduzir a descrição do estado demente de Fedra. Na opinião dos críticos, a entrada de Fedra em cena não é tão coerente como no *Hippolytus*, “since Phaedra and the Nurse had no cause to leave the stage they have no cause to return to it. S. for his part could not bring himself to dispense with the delirium of his heroine as Euripides had described it, even though he had cut away all ground for such a scene. There is no gain, dramatic or psychological”.

nos seus tratados morais⁴⁴⁶. Transcrevemos o passo (vv. 360-383), em que a Ama pormenoriza os arrebatamentos que inquietam a rainha de Atenas e lhe tornam a *mens non sana* (cf. v. 386):

*Spes nulla tantum posse leniri malum,
finisque flammis nullus insanis erit.
torretur aestu tacito et inclusus quoque,
quamuis tegatur, proditur uultu furor;
erumpit oculis ignis et lassae genae
lucem recusant; nil idem dubiae placet,
artusque uarie iactat incertus dolor:
nunc ut soluto labitur moriens gradu
et uix labante sustinet collo caput,
nunc se quieti reddit et, somni immemor,
noctem querelis ducit; attolli iubet
iterumque poni corpus et solui comas
rursusque fingi: semper impatiens sui
mutatur habitus. nulla iam Cereris subit
cura aut salutis; uadit incerto pede,
iam uiribus defecta: non idem uigor,
non ora tinguens nitida purpureus rubor;
[populatur artus cura, iam gressus tremunt,
tenerque nitidi corporis cecidit decor.]
et qui ferebant signa Phoebeae facis
oculi nihil gentile nec patrium micant.
lacrimae cadunt per ora et assiduo genae
rore irrigantur, qualiter Tauri iugis
tepedo madescent imbre percussae niues.*

As litotes articuladas pelo poliptoto do adjectivo *nullus* (v. 360: *spes nulla*; v. 361: *finisque ... nullus*) introduzem a impossibilidade de pôr termo ao sofrimento causado pelo *malum*: não há qualquer esperança para a doença da alma, análoga ao fogo que consome tudo o que o circunda, provocando a destruição. Nota-se uma certa morosidade no ritmo,

⁴⁴⁶ Citamos um passo de uma das mais significativas epístolas em que se expõe a doutrina quanto à manifestação exterior dos *affectus*, a *Ep.* 106. 5, 7-10: *Non puto te dubitaturum an adfectus corpora sint (...), tamquam ira, amor, tristitia, nisi dubitas an uultum nobis mutant, an frontem adstringant, an faciem diffundant, an ruborem euocent, an fugent sanguinem. Quid ergo? tam manifestas notas corporis credis inprimi nisi a corpore? Si adfectus corpora sunt, et morbi animorum, ut auaritia, crudelitas, indurata uitia et in statum inemendabilem adducta; ergo et malitia et species eius omnes, malignitas, inuidia, superbia; ergo et bona, primum quia contraria istis sunt, deinde quia eadem tibi indicia praestabunt. (...) Corpora ergo sunt quae colorem habitumque corporum mutant, quae in illis regnum suum exercent. (...) Omnia autem ista quae dixi non mutarent corpus nisi tangerent; ergo corpora sunt. Etiam nunc cui tanta uis est ut inpellat et cogat et retineat et inhibeat corpus est. Quid ergo? non timor retinet? non audacia inpellit? non fortitudo inmittit et impetum dat? non moderatio refrenat ac reuocat? non gaudium extollit? non tristitia deducit? Denique quidquid facimus aut malitiae aut uirtutis gerimus imperio: quod imperat corpori corpus est, quod uim corpori adfert, corpus. Bonum corporis corporale est, bonum hominis et corporis bonum est; itaque corporale est.* Sêneca presentifica, neste extenso passo, a alteração fisionómica do homem quando o espírito se dispõe a servir o mal.

espraiado nos sons fricativos e nasais e na conjunção enclítica aditiva — sugerindo, talvez, o receio da *Nutrix* pela fraqueza Fedra.

A metáfora da *flamma* é profícua na determinação do resultado das paixões, aqui especialmente no *amor morbus* que induz a protagonista a tumultos relacionados com a *aegritudo*. Para qualificar as chamas (cf. v. 361) é escolhido o adjectivo *insanus* — nova metáfora, agora médica, e que, numa hipálage, plasma a condição de Fedra, doente. De *in* e *sanus*, a forma adjectival significa ‘demente’ (à letra: ‘que não está são / sã de espírito’). A protagonista é intensamente consumida (cf. o verbo *torretur*: ‘queimar, abrasar’) pela força destruidora das paixões, como se fosse fogo (cf. o substantivo *aestus*: ‘calor ardente, agitação violenta’), o que lhe provoca a conturbação do espírito. O adjectivo *tacito* (cf. v. 362) representa a força insidiosa dos *affectus*, que vão alastrando sem se dar bem por eles, passam despercebidos se a atenção e a luta não forem constantes⁴⁴⁷.

Este *furor* da rainha, ainda que inicialmente dissimulado (cf. v. 362: *inclusus*), começa por ser traído (v. 363: *proditur*) pelo seu semblante (*uultu*). Também no olhar⁴⁴⁸ se revelam os *signa* que reflectem o *animus* perturbado: de um lado o *ignis* que denuncia um frenesi que irrompe dos *oculi* (ocasionado pelo *amor morbus*); do outro uma fadiga — atestada no adjectivo *lassus* — resultante do *dolor* e que a impulsiona a rejeitar a luz (cf. v. 365: *lucem recusant*). A estrutura em quiasmo (cf. vv. 364-365: *erumpit oculis ... lucem recusant*) sugere a confluência destes dois *mala* que a dominam.

Por uma lítotes (v. 365: *nil idem dubiae placet*), a *Nutrix* comprova a dificuldade de Fedra em encontrar qualquer contentamento, exausta pela aflicção. No adjectivo *dubiae* consagra-se a hesitação que decorre do sofrimento que ela experimenta ininterruptamente — como se confirma no emprego do adjectivo *incertus* a categorizar o substantivo *dolor*. O advérbio *uarie* amplifica o sentido do verbo *iacto*, sugerindo a imagem dos membros do corpo em constante agitação, o que a faz deslocar-se cambaleando (cf. v. 367, v. 374, v. 377), como se deduz dos adjectivos *solutus* e *incertus* e da forma verbal *tremo* para caracterizar o andar (v. 367: *gradus*; v. 374: *pes*; v. 377: *gressus*, em *uariatio*).

O participio presente do verbo *morior* aproxima o *gradus solutus* de Fedra do de um ser abatido, moribundo, enquanto a forma participial do verbo *labor* enfatiza a ideia de que o

⁴⁴⁷ Como recordam Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 362), “to describe passions we commonly use metaphors referring to fire or weapons or wounds; since these operate invisibly within us, poets commonly call them *tacitus* or *caecus* (...). Even though Phaedra has revealed her passion it is still closed within her.”

⁴⁴⁸ Coffey-Mayer (2010: *Com. ad loc.* 364) traduzem *genae* por ‘olhar’ (relacionado com os sentidos), Boyle (1992) por ‘faces’. A opção dos primeiros críticos permite entender uma insistência no captar dos *affectus* pela visão (cf. v. 364: *oculis* e *genae*); na opção do segundo, persiste-se na visualização do que se vê a partir do semblante (cf. 363: *uultus*; v. 364: *genae*).

corpo da rainha é tomado de constante tremor. A própria dificuldade em sustentar a cabeça no *collum* traduz a agonia da protagonista pela ausência de descanso. O contraste entre sons nasais e oclusivos atesta as suas tribulações, dividida entre o querer repousar e o conseguir concretizá-lo (vv. 369-370: *nunc se quieti reddit et, somni immemor / noctem querelis ducit*). Passa os dias alimentando o *malum* (vv. 362 ss.), incapaz de se dominar. De *in* e *patiens*, vislumbra-se na personagem um estado de impaciência, estado esse que o advérbio *semper* reforça, fazendo entender que nunca Fedra consegue manter a mesma postura (cf. v. 373: *habitus*). O descuido com o seu aspecto é gradualmente manifesto, ilustrado na lítotes (vv. 373-374): *nulla iam Cereris subit / cura aut salutis*; concomitantemente, vai abandonando tudo o que a une à vida (cf. vv. 373-380).

Esta rejeição da existência está correlacionada com a ansiedade que a tolda (vv. 381-383): *lacrimae cadunt per ora et assiduo genae / rore irrigantur, qualiter Tauri iugis / tepido madesunt imbre percussae niues*. A menção da copiosidade de lágrimas vertidas torna-se mais intensa pela metáfora do orvalho que se identifica com o choro, e pelo símile do degelo provocado pelas chuvas (cf. advérbio relativo *qualiter*). No ponto de vista de Pratt (1983: 92), “the main purpose is to dramatize the process by which the evil in Phaedra has its full consequences both within herself and upon others. In Stoicism her mania is a sin, as the nurse indicates (143-44), and moral disorders are mental disorders.”

Enfraquecida a sua senhora — inapta para seguir os conselhos de quem quer que seja⁴⁴⁹ — a Ama tudo intenta para a salvar: julga que deve agir e, como tal, experimenta convencer Hipólito a deixar-se seduzir pelo amor (cf. vv. 271-273). Fala-lhe, tenta mover o espírito dele a favor da sua senhora (cf. vv. 435 ss.). Consciente da dureza e inflexibilidade de carácter do jovem, que a leva a estabelecer uma analogia com uma rocha (cf. v. 580: *dura cautes undique intractabilis*), tem noção de que é impossível demovê-lo. Precisamente quando confirma esta dificuldade, Fedra aparece em cena, completamente arrebatada, movida a um tempo pela *spes* e pelo *dolor*. A intensidade dos *affectus* provoca-lhe um desmaio (v. 585: *corpus exanimum*).

A recuperação dos sentidos leva a que os *mala* ganhem novo vigor (vv. 589-590): *Quis me dolori redit atque aestus graues / reponit animo?* A dupla paixão (*dolor* e o *amor morbus*) volta a dilacerá-la, agora que se encontra nos braços da pessoa que ama. Já não há limites que consiga travá-la, pelo que a protagonista decide ousar. O ímpeto do *amor* aguça-

⁴⁴⁹ Também o Coro (vv. 404-405) a incita a aquietar o *dolor* e a depor os *questus*, apreensivo com o delírio da rainha que deseja apenas dirigir os passos em direcção à floresta. Fedra pretende mimetizar os gestos habituais das amazonas, principalmente a mãe de Hipólito (cf. vv. 387 ss.). Zwiernlein (2009^R) e Fitch (2002) atribuem esta fala ao Coro; Coffey-Mayer (2010) à *Nutrix*.

-lhe o *dolor* e fá-la querer ser escrava (cf. v. 611: *famula*) de Hipólito, porque dominada pelo amor que tem por ele. Torna-se suplicante (vv. 666-667; v. 671), pede a Hipólito que tenha piedade dela (*miserere*), pronta a macular a honra⁴⁵⁰. Numa frase quase lapidar, Fedra toma consciência de que a revelação do amor levará obrigatoriamente a um de dois desfechos: a aceitação de Hipólito aplacará o *dolor* ou a sua rejeição implicará a morte (v. 670: *finem hic dolori faciet aut uitae dies*).

2.3.3. *dolor dolosus*

O sofrimento de Fedra arrasta, como seria de esperar, as outras personagens para o abismo do *uitium*. Receosa, a Ama inventa um acto de violação para salvaguardar a honra da senhora, incriminando Hipólito. A protagonista acaba por aceitar o dolo da *Nutrix* e dá-lhe argumento. O regresso de Teseu, vindo do mundo inferior, é acolhido entre lamentos próprios de quem se cobre de luto. Repare-se no campo lexical do *luctus* para encenar a *aegritudo* originada pelo falso *stuprum* — comprovando assim a perversão dos caracteres quando deixam que as *passiones* assumam o controle da sede hegemónica. Há espaço para um *fremitus ... flebilis* (v. 850), para o *luctus* e as *lacrimae*, e o *dolor* (v. 852), para uma *maesta lamentatio* (v. 852), que se prolongam em referências à mente atormentada e triste pelo peso do *dolor* (v. 859), da *maesta* (v. 860), do *malum* (v. 861).

Neste clima de *dolor* fingido, depois que Teseu assume Hipólito como autor do *stuprum* e lhe lança imprecções, surge o Mensageiro que expõe o destino do filho de Teseu. A desfiguração de Hipólito convoca o horror e provoca em Teseu sentimentos de cólera e ao mesmo tempo de dor (v. 117): *occidere uolui noxium, amissum fleo*, sentimentos amplificados na estrutura em quiasmo. A invectiva do Mensageiro (v. 1118: *Haut flere honeste quisque quod uoluit potest*; v. 1121: *Et si odia seruas, cur madent fletu genae?*) obriga o soberano a olhar *in se*. Julga-se vítima da sorte que o impulsionou a desejar o que é humanamente detestável (v. 1120: *si abominanda casus optanda efficit*), querer a morte de um filho. A insistência em sons nasais e em vogais altas adensa a ideia de *malum* pelo arrastar do ritmo da fala do soberano. Chora por ter perdido o filho.

Percebe-se a duração do *luctus* do tirano pela fala do Coro (vv. 1146-1148): *luget maestos tristis reditus / ipsoque magis flebile Auerno / sedis patriae uidet hospitium*. A

⁴⁵⁰ Repare-se na recorrência de palavras que ora dizem respeito à pureza ora à honra, v. 668: *respersa nulla labe et intacta, innocens*. A lítotes reforça a ideia de que apenas para Hipólito ela se privaria da sua castidade conjugal, como se plasma na forma verbal *mutor*.

aflição traduz-se pelos adjectivos *maestus*, *tristis* e *flebilis*, palavras do campo lexical da tristeza, e manifesta-se, igualmente, pelo verbo *lugeo*, cujo sentido é ‘lamentar-se’. A forma adverbial *magis* compara a hospitalidade da casa de Egeu com o mundo infernal, dando vantagem à primeira no tocante à dor (*magis flebile*). Teseu não percebe imediatamente que excedeu os limites humanos na altura em que desceu com Pirítoo ao mundo infernal e que, por essa acção e por ter regressado do mundo dos mortos, tem de ser punido. Como o Coro deixa implícito (vv. 1150-1153) o soberano limitou-se a ser substituído pelo filho.

No caso de Fedra, o *luctus* da protagonista, por ver Hipólito morto, condu-la a um novo acesso de demência (cf. v. 1155: *uecors*), circunstância que o Coro testemunha. Agora as lágrimas são verdadeiras, assim como o desvario que a acomete⁴⁵¹. Está consciente do crime⁴⁵² que ousou e, por isso, resta-lhe o suicídio. Uma vez que Fedra não conseguiu unir-se a Hipólito enquanto ele vivia, vai agora tentar fazê-lo na morte (vv. 1179-1184).

Pouco antes de se trespassar com a espada que, no ponto de vista da rainha, lhe trará a união com Hipólito, Fedra repõe a verdade, proporcionando a Teseu um novo *dolor* porque compreende agora o seu erro. Sofre por ter sido privado do filho (cf. 1199, em ablativo absoluto com valor causal: *raptó gnato*).

As acções do tirano dão testemunho dos vários erros que cometeu: ao desafiar o que era permitido por lei aos homens, arrasta consigo as pessoas que ama. A expedição a Creta e a morte do minotauro foram castigadas pelo suicídio de Egeu, a descida e o retorno do mundo infernal enviam Hipólito e Fedra para esse mesmo mundo. Teseu erra, também, nas palavras que profere. Não permite ou sequer pensa em dar oportunidade a Hipólito de se defender das acusações da rainha. Lança-lhe imprecações, instiga Neptuno a que cumpra com a promessa de auxiliar Teseu em momentos de agonia. Quando descobre a verdade, não sabe acalmar o sofrimento que o acomete. Autodenomina-se *impius*. Novamente é violento quando procura encontrar um novo castigo. Muda apenas o alvo: é contra ele próprio que pretende ser cruel. Invoca as moradas infernais (cf. vv. 1200 ss.), e acumula em imperativos a urgência do castigo (*rapite*, *premite*, *adeste*). Esta necessidade de se auto-infligir *perpetua mala* (v. 1203) ilustra a ferocidade do *dolor*, espraída na noção de que cometeu um *nefas* inaudito (v. 1208): *noua nex*. A escolha do substantivo sublinha que a morte de Hipólito foi violenta. Por aliterações mostra a necessidade de alimentar o sofrimento, punindo-se enquanto culpado

⁴⁵¹ As personagens insistem em palavras do campo lexical da loucura: *uecors* (v. 1155), *percitam* (v. 1156), *furor* (v. 1156), *amens* (v. 1180), *demens* (v. 1193), *pectore insano* (v. 1193), comprovando o postulado estóico de que um *dolor* arreigado no espírito pode causar a loucura.

⁴⁵² Veja-se a acumulação de vocábulos que confirmam o crime de Fedra: *nefando pectore* (v. 1177), *scelere* (v. 1178), *incesta* (v. 1185), *thalamos impiatos* (vv. 1185-1186), *tanto facinore* (v. 1186), *amoris mali* (v. 1188), *peior nouerca* (v. 1192), *falsa ... nefas* (v. 1192), *crimine incesto* (v. 1195), *pectus impium* (v. 1197).

pela morte nefasta do filho (v. 1208: *noua natum nece*; 1209: *segregem sparsi*; v. 1210: *incidi in*). Também o poliptoto para indicar o crime realizado acompanha o recrudescer do *luctus* (v. 1206: *scelere*; 1210: *scelus*; 1211: *scelere*).

Ilustra ainda o estado de delírio da figura masculina a enumeração de adjetivos que o categorizam, a ele e aos seus actos: *impius* (v. 1219); *crudus et leti artifex* (v. 1220); *exitia machinatus insolita effera* (v. 1221) — no reconhecimento de um temperamento que é cruel e desumano, que usa o poder tirânico segundo lhe apraz, Teseu busca por uma punição digna dos seus actos. Recorda-se de monstros que destruiu (cf. vv. 1223-1225: Sínis, Procrustes), de castigos que viu nos *Inferni* e que pretende acolher como seus (cf. vv. 1229-1234: dizem respeito a Sísifo, a Tântalo, a Prometeu e a Ixíon), em busca de algo que satisfaça a sua sede de castigo.

Atenuando, por instantes, a pena que sente pela *fortuna* que o atingiu, recordado pelo Coro do dever que se lhe impõe, sepultar os membros de Hipólito (cf. vv. 1244-1245), Teseu alimenta uma vez mais o *luctus* quando se prepara para, na medida do possível, reconstituir o corpo de Hipólito com as partes que os escravos conseguiram recolher, como se de um puzzle se tratasse. Depreende-se a *aegritudo* em novas aliteraões (vv. 1250-1251: *semel / solusue*; v. 1251: *fierem facinus*; vv. 1251-1252: *parens / patrem*; v. 1255: *miserande, maestro*) e na insistência em sons nasais que sugerem um ritmo lento, propício a lamentos (cf. vv. 1249-1252). No final de *Phaedra* vemos em Teseu um ânimo, anteriormente orgulhoso e contumaz, vencido pelo desgosto. O momento final é de luto, como se compreende pelos vocábulos deste campo lexical: *miserande* (v. 1255), *maesto pectore* (v. 1255), *lacrimis* (v. 1261), *trepidæ manus* (v. 1262), *lugubri officio* (v. 1262), *fletus largos* (v. 1263).

Procurou-se, ao longo destas páginas, compreender os efeitos causados pelos *affectus* subordinados à *aegritudo*. Verificou-se a dificuldade de encontrar um *remedium* para curar estes *mala*, fundamentalmente quando o *uitium* está já arraigado na sede hegemónica: ilustram a recusa de *omne remedium* Atreu, em diálogo com o *Satelles*, e Medeia, em conversa com a *Nutrix*. Se, em alguns casos, a *aegritudo* faz germinar a *ira* contra outrem ou *ad se* (*exempla*: Atreu, Tiestes, Clitemnestra, Electra, Édipo, Juno, Hércules, Polinices); em outros, provoca um *luctus* insuportável (como no caso de Hécuba, Andrómaca, Cassandra).

3. Libido

Quanto plus irascendo quam id erat propter quod irascebatur amisit! Ira patri luctum, marito diuortium attulit, magistratui odium, candidato repulsam. 5. Peior est quam luxuria, quoniam illa sua uoluptate fruitur, haec alieno dolore. Vincit malignitatem et inuidiam; illae enim infelicem fieri uolunt, haec facere; illae fortuitis malis delectantur, haec non potest expectare fortunam: nocere ei quem odit, non noceri uult. 6. Nihil est simultatibus grauius: has ira conciliat. Nihil est bello funestius: in hoc potentium ira prorumpit; ceterum etiam illa plebeia ira et priuata inerme et sine uiribus bellum est. Praeterea ira, ut seponamus quae mox secutura sunt, damna insidias perpetuam ex certaminibus mutuis sollicitudinem, dat poenas dum exigit; naturam hominis eiurat: illa in amorem hortatur, haec in odium; illa prodesse iubet, haec nocere.

Séneca, *De Ira* 3. 5. 4-6

Viu-se, no capítulo introdutório, que a cólera é um dos *affectus* subordinado à concupiscência. Para Séneca, a ira é a pior e uma das mais violentas paixões que podem submeter o ser humano⁴⁵³: enquanto os demais vícios impelem os ânimos, ela precipita-os, arrasta-os; é um *affectus* que não avança paulatina, mas rapidamente e, além de célere, traz consigo uma força impetuosa que tudo arrasa e arrasta consigo; leva o homem a ficar fora de si, tornando-o incapaz de se dominar. O bom senso (*sanitas*) abandona (cf. *Ir.* 3. 1. 5: *descisco*) o ânimo, uma vez submetido a este *malum* (já as outras paixões afastam o homem da razão). Além de tudo isto, a cólera derruba (cf. *deiectus*) o espírito⁴⁵⁴.

Em suma, Séneca verifica: *nulla itaque res urget magis attonita et in uires suas prona et siue successit superba, siue frustratur insana* (*Ir.* 3. 1. 5). Uma outra característica particular da cólera é que, ao contrário das outras *passiones* que corrompem individualmente, esta pode manifestar-se de modo colectivo.

A ira é, ainda, caracterizada por uma *concitatio animi ad ultionem uoluntate et iudicio pergentis* (*Ir.* 2. 3. 5). É um impulso que tende para o ataque, provocando outros estados passionais: a *simultas*, a *inimicitia*, a *discordia* (que podem dar origem a guerras) e a *excandescencia*. Séneca lembra: *Homo in adiutorium mutuum genitus est, ira in exitium; hic congregari uult, illa discedere, hic prodesse, illa nocere, hic etiam ignotis succurrere, illa etiam carissimos petere; hic aliorum commodis uel inpendere se paratus est, illa in*

⁴⁵³ Esta ideia de que a cólera é superior a todos os outros vícios é manifesta no *De Ira* 2. 36. 6.

⁴⁵⁴ Explica Inwood (2006: 179) que “Seneca’s position is that anger is different from all of these because it is a deliberate acceptance and confirmation of a starting point which is of this character; it is not just a response (*moueri*) but an excessive one, a runaway response (*excurrere*)—with this Seneca is once again invoking the Chrysippean idea of ‘psychological inertia’. That is because anger is a genuine *impetus* (*hormē*) and so is dependent on assent—as the first or primitive emotional/bodily response (now called an *agitatio*) is not. And since it needs assent, it must come under conscious mental control (II.3.4).”

periculum, dummodo deducat, descendere (*De Ira* 1. 5. 2). A *ira* afasta o ser humano da natureza, é impetuosa e arruína tudo por onde passa, tem apetência por punir todos aqueles que lhe infligiram algum agravo (cf. *Ir.* 2. 5. 3). Com este intróito, pretendemos lançar linhas de análise que nos permitirão, em seguida, averiguar de que forma se representa este *affectus* nas *fabulae* de Séneca e quais são os seus efeitos.

3.1. *Maledictio Atridarum*

O mito que envolve a casa de Tântalo é dos mais profícuos na exemplificação das consequências que decorrem de estados relacionados com a *libido*. Marcada por um tom sarcástico, a *Ep.* 95. 31 demonstra que até as feras sabem conviver melhor entre si do que os seres humanos: *Non pudet homines, mitissimum genus, gaudere sanguine alterno et bella gerere gerendaque liberis tradere, cum inter se etiam mutis ac feris pax sit*. A maldição dos Atridas⁴⁵⁵ é um exemplo desta sucessão de crimes e castigos que tem, na sua origem, um desejo de vingança, de que são protagonistas Atreu, Tiestes e Egisto, os quais são arrastados para a ruína, arrastando com eles as outras personagens.

Na origem deste *affectus* está um *dolor* antigo⁴⁵⁶ que o induz a julgar legítimo o desejo de punir Tiestes, por lhe ter arrebatado, de forma dolosa, o trono de Argos⁴⁵⁷. Para a compreensão dos movimentos de Atreu e de Tiestes, a análise acompanhará a tragédia *Thyestes* desde o primeiro acto.

3.1.1. *nec sit irarum modus / pudorue, mentes caecus instiget furor*⁴⁵⁸

O diálogo entre o espectro de Tântalo e a Fúria dá informações⁴⁵⁹ fundamentais para compreender que existe na família uma tendência para a temeridade cruel de — diz o

⁴⁵⁵ Os estóicos entendiam o destino como uma ordenação e uma série de causas. Cf. Cícero, *De Divinatione* 1. 55. 125-126 (*SVF* 2. 921).

⁴⁵⁶ cf. cap. *Aegritudo*, em *Nullus perniciosior hostis est quam quem audacem angustiae faciunt*.

⁴⁵⁷ Aéroe, seduzida por Tiestes, engana Atreu. Revela ao amante onde estava escondido o carneiro, cujo dorso tinha um velo de ouro. Quem tivesse em sua posse este animal seria o legítimo rei de Argos. Tiestes é rei e Atreu vê-se obrigado ao exílio.

⁴⁵⁸ *Thyestes*, vv. 26-27.

⁴⁵⁹ Torre (2014: 503) explica que “[t]he dialogue between the Fury and Tantalus’s ghost, not only informs the audience about the nature of the main players but also represents the staging of the *fabula* through the use of polysemic language alluding to artistic creation.” Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 1-121) sugere que a vitória da Fúria sobre o Espectro corresponde à de Atreu sobre Tiestes, perspectiva que é também a de Curley (1986: 137-138), que admite (1986: 139) que “[t]he prologue had made manifest the divine impetus behind the crime by

espectro de Tântalo — feitos nunca ousados (vv. 18-20): *iam nostra subit / e stirpe turba quae suum uincat genus / ac me innocentem faciat et inausa audeat*. A *uariatio* da progénie (*stirpe ... genus*) imprime a ideia de surgimento de uma nova raça que é de tal forma superior (na prática do mal) que atenua a sentença do crime de Tântalo e o faz sentir-se inocente, noção reiterada pela figura etimológica (*inausa audeat*).

Na exortação da Fúria, há passos determinantes para compreender os traços de carácter revelados pelos membros da família de Tântalo bem como o complexo da maldição dos Atridas (vv. 25-49):

*certetur omni scelere et alterna uice
stringatur ensis; nec sit irarum modus
pudorue, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes; nec uacet cuiquam uetus
odisse crimen: semper oriatur nouum,
nec unum in uno, dumque punitur scelus,
crescat. superbis fratribus regna excidant
repetantque profugos; dubia uiolentae domus
fortuna reges inter incertos labet:
miser ex potente fiat, ex misero potens,
fluctuque regnum casus assiduo ferat.
ob scelera pulsi, cum dabit patriam deus
in scelera redeant, sintque tam inuisi omnibus
quam sibi; nihil sit ira quod uetitum putet:
fratrem expauescat frater et natum parens
gnatusque patrem; liberi pereant male,
peius tamen nascantur; immineat uiro
infesta coniunx: bella trans pontum uehant,
effusus omnes irriget terras cruor,
supraque magnos gentium exultet duces
Libido uictrix; impia stuprum in domo
leuissimum sit facinus: et fas et fides
iusque omne pereat. non sit a uestris malis
immune caelum.*

Nesta longa descrição dos malefícios que a Fúria pretende atrair sobre a família de Pélops são delineados alguns traços que se identificam com a *ira* ou que estão relacionados com a *cupiditas*. Em primeiro lugar, a ausência de *modus* ou mesmo de *pudor* — características que Séneca identifica como próprias da cólera. Veja-se a definição que o filósofo dá em *De Ira* 1. 1. 2-3, passo em que se identifica a *ira* como uma *brevis insania*:

presenting a divine force of evil overpowering a reluctant agent. The first act shows that same divine force incarnate in Atreus, while the second shows the reluctant agent incarnate among the living as Thyestes”. Littlewood (2004: 140) mostra as repetições que ocorrem nesta tragédia: “not only does Atreus’ inspiration in the second act reiterate the agon between Furia and Tantalus in the first act, but this sequence is then repeated later in the tragedy where the end of the Messenger’s speech echoes the end of Furia’s speech (784-8 cf. 120-1) and Atreus again sees the image of the crime before it is represented in tragic action (281-3 cf. 890-919).”

aeque enim inpotens sui est, decoris oblita, necessitudinum immemor, in quod coepit pertinax et intenta, rationi consiliisque praeclusa, uanis agitata causis, ad dispectum aequi uerique inhabilis, ruinis simillima quae super id quod oppressere franguntur. A hostilidade entre os dois irmãos, originada no desejo de vingança que ambos experimentam (no final do acto quinto, Tiestes anseia castigar Atreu pelo crime horrendo), motiva a sucessão alternada de crimes (cf. *scelus et alterna uicis*).

Em segundo lugar, é significativa a referência ao *caecus* ... *furor*. O adjetivo⁴⁶⁰ reforça o sentido violento desta *passio*. O *furor* é um movimento impetuoso que obnubila a razão (cf. *mens*)⁴⁶¹. Estando ao serviço daquele *affectus*, o homem fica incapacitado de discernir com clareza um juízo verdadeiro de um falso, o seu ânimo é arrastado (ou instigado, cf. *instigo*) pelas emoções.

Em terceiro lugar, a *rabies*⁴⁶² é um estado violento particular dos animais não racionais. No homem traduz-se numa paixão descontrolada — a transmissão desta doença de pais para filhos (como herança geracional), assim pretende a Fúria, legítima o possível argumento de que a progénie posterior a Tântalo tem inclinação para o mal. Deste estado de alma resulta o evidente impulso para cometer sacrilégios (*et longum nefas / eat in nepotes*). O adjetivo *longum* reforça o sentido do verbo *eo*, sugerindo a continuidade do *crimen* que passa pelos netos de Tântalo, Atreu e Tiestes, continua nos filhos destes, Egisto e Agamémnon, e termina com Orestes (filho de Agamémnon, neto de Atreu). Esta sucessão de *scelera*, marcados por uma gradação violenta, que oprime as personagens, é visível nos vv. 29-32 e ampliado o seu sentido nos vv. 37-39.

A Fúria assume o papel de *uates*, descreve a fortuna⁴⁶³ que atormenta(rá) as suas vítimas. Há, portanto, uma espécie de confatalidade (cf *Ep.* 19. 6) que arrasta a casa de Atreu. A sorte não permite a esta família ficar em sossego nem por um breve momento para reflectir no *uetus crimen*, nem sentir o *odium* (cf. v. 30), que é uma forma de ira que se fixou na alma. As assonâncias em *u* e nasal criam um ritmo de continuidade: um *scelus* dará origem a um novo crime sempre mais terrível, sempre em crescendo (v. 30: *oriatur*).

⁴⁶⁰ *Caecus* tanto significa aquele que não vê, cego, como o que não é visto, invisível (Ernout-Meillet s.u.).

⁴⁶¹ Pode ser o resultado de uma cólera ingente, como lê na *Ep.* 18. 15.

⁴⁶² É uma palavra semanticamente aparentada com *ira*. Parecem diferir num aspecto: *rabies* é uma doença comum nos animais, a *ira* tanto se manifesta nos animais irracionais como nos humanos.

⁴⁶³ Parece-nos que a Fúria e o espectro de Tântalo estão relacionados com o destino da família de Pélops, como se fossem forças externas que têm implicações nos movimentos das personagens. A ausência de vontade da parte do Espectro plasma a mesma fraqueza de Tiestes. Ambos não conseguem resistir aos estímulos exteriores e, por isso, erram. Quanto ao Espectro de Tântalo, é instigado pela Fúria a macular a sua progénie, ela incita-o ao crime (v. 52); provoca-lhe demência (vv. 100-102). Segundo Fitch (2004: 222), Tântalo representa em termos simbólicos o desejo que vem do íntimo do ser humano, “from the irrational depths of the mind”.

Todos os membros desta família são impulsionados (v. 37: *pulsi*) para agir de forma sacrílega, estando sob o domínio da dúbia Fortuna (vv. 34-36). A estrutura quiástica (*miser ex ... ex misero*) e os dois poliptotos (cf. *miser* e *potens*) mostram esta oscilação contínua (cf. *fluctu assiduo*⁴⁶⁴) na sorte de Atreu, Tiestes, Egisto, Agamémnon e Orestes. Todos têm em comum o exílio e o seu regresso à terra pátria, há um *nefas*, e são levados por um desejo de vingança.

A forma do comparativo de igualdade (vv. 38-39: *tam inuisi omnibus / quam sibi*) exprime o carácter animoso de qualquer uma destas personagens mencionadas. Deixam-se influenciar pelo ódio (cf. v. 38) e, deste modo, tornam-se *hostis* tanto para a pessoa que abominam como para si próprias. Uma vez estando a cólera enraizada, não conhece limites ou proibições (v. 39: *uetitum*)⁴⁶⁵.

Na verdade, tudo se torna lícito para a casa de Tântalo. Note-se a sequência de horrores que a Fúria enumera, todos motivados por estados de cólera: Atreu mata os filhos de Tiestes (v. 41); o nascimento hediondo de Egisto (v. 42)⁴⁶⁶; o adultério de Helena (que será um dos males menores que devastarão esta família — vv. 46-47) e consequente guerra contra Tróia (vv. 43-46); a morte de Agamémnon por Clitemnestra (v. 43)⁴⁶⁷. Todos estes acontecimentos concorrem para a inversão da ordem natural das coisas. Nada ficará imune a tamanho cataclismo (vv. 47-49) — a construção sindética a enumerar algumas virtudes amplifica a certeza de que tudo aquilo que é um bem desaparecerá (vv. 47-48).

Os adjectivos que qualificam cada uma destas personagens revelam as suas atitudes: quando a Fúria se refere a Atreu e a Tiestes denomina-os de *superbi fratres* (cf. v. 32), e atribui um *ferum pectus* a Atreu (vv. 85-86), características que denunciam uma propensão para o excesso. *Ferus*, por exemplo, é próprio de animais selvagens, o que demonstra que o neto de Tântalo tende para a bestialidade, para a crueldade.

Também os adjectivos que descrevem a morada desta família são relevantes para a compreensão do perfil das personagens em análise: *penates impii* (cf. v. 24), *impia domus* (cf. v. 46). A forma adjectival *impius* tem o sentido de ‘sacrílego’, de falta aos deveres para com os deuses e a família. No sintagma *uiolenta domus* (cf. v. 33), o adjectivo remete para o substantivo *uis*, ‘força física’, o que denota o uso de uma força impetuosa, irascível⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ A metáfora marítima intensifica a noção de deriva das personagens que estão sujeitas à sorte.

⁴⁶⁵ *De Ira* 1. 1. 1.

⁴⁶⁶ Veja-se a estrutura quiástica dos versos: *liberi pereant male, / peius tamen nascantur* que parecem intensificar esta continuação de actos criminosos, impulsionados por aquele *affectus*.

⁴⁶⁷ Alguns destes crimes serão tratados na análise das tragédias *Troades* e *Agamemnon*.

⁴⁶⁸ Ernout-Meillet s.u. *pius* e *uis*.

Esta perspectiva de que o ânimo desta família tende para o *scelus* volta a ser focado na primeira ode coral, quando a personagem colectiva exorta a que haja finalmente paz na casa de Tântalo (vv. 132-139):

*aduertat placidum numen et arceat,
alternae scelerum ne redeant uices
nec succedat auo deterior nepos
et maior placeat culpa minoribus.
Tandem lassa feros exuat impetus
sicci progenies impia Tantali.
peccatum satis est; fas ualuit nihil
aut commune nefas.*

É notório o receio do Coro no que diz respeito à possibilidade de haver novos crimes, pautados por uma *maior culpa*⁴⁶⁹. A antítese entre os adjectivos no grau comparativo de superioridade (*deterior* e *maior*) intensificam tal percepção do Coro: o comportamento desta família é determinado por uma índole feroz, qualidade normalmente atribuída a animais não domesticados (*feros*) e *impia*, que vai progredindo de geração em geração.

Os sacrilégios parecem não ter um termo, pelo menos enquanto o cansaço não vencer as personagens (cf. *lassa*). A própria semântica do adjectivo *siccus* reforça esta ideia da ausência de fadiga e de predisposição para acções condenáveis (atente-se no duplo sentido que este adjectivo representa: a sede⁴⁷⁰ de Tântalo que decorre do julgamento do *scelus* cometido e um desejo ardente de algo, que pode representar uma transgressão da φύσις). Também a *uariatio* (*peccatum* e *nefas*) e a antítese (*fas* e *nefas*) servem de recurso para tornar mais intenso o ponto de vista do Coro sobre a inversão da ordem natural: as leis divinas têm pouco crédito. Subentende-se de [*ualuit nihil*] *commune nefas* que há uma superação na própria forma como as leis são violadas — como se houvesse graus de crueldade que vão sendo excedidos.

⁴⁶⁹ O Coro retoma o pensamento acerca do espectro: do aparecimento de uma nova geração inclinada para actos sacrílegos maiores dos que Tântalo ousou (dilacerou o filho Pélops e deu-o como manjar aos deuses). Parece-nos evidente que há intenção de orientar o leitor para uma interpretação do carácter dos Pelópidas. Ao antecipar a entrada das personagens em cena, fica já a expectativa de encontrar nelas ímpetos feros. Há no perfil de Atreu um paralelismo com o que Séneca condena na *Ep.* 122. 17-18. Neste passo vemos representado o desejo de superação de todo aquele que é afectado por um *malum*. Pretende distinguir-se dos outros, mas pelo mal, característica comum nos caracteres das *fabulae* de Séneca.

⁴⁷⁰ A eterna fome e a sede que Tântalo sacia na *domus* tem repercussões no decorrer da *fabula* (cf. Tarrant 1998^R: 46). A saciedade de Atreu (quando se sente vingado) irá opor-se à dúbia saciedade de Tiestes que dolosamente julga ter terminado os seus suplicios decorrentes do exílio. A *aviditas* parece ser um dos temas que se manifesta ao longo da tragédia e cria uma unidade de sentido. Demonstra Fitch (2004: 219): “The play’s central theme is tantalising, insatiable desire. The eponymous embodiment of such desire is Tantalus, ancestor of the royal house of Argos, whose punishment in the underworld is a appropriately to ‘catch at vanishing food with his avid mouth’ (line 2). When the Fury bids him ‘fill the whole house with Tantalus,’ she means ‘fill it with insatiable desire’ (53). Hunger and thirst, emptiness and fulness are constant motifs of the play”.

Esta primeira perspectiva (a intervenção das personagens: espectro de Tântalo, da Fúria e do Coro) ajuda a compreender que, em primeiro lugar, a *sors* funciona como causa antecedente⁴⁷¹ (à qual o homem não tem qualquer força para se opor). A tendência, em Atreu, para o mal é determinante para a avaliação que a personagem faz do que observa, estando as suas acções de acordo com os juízos que formula.

Como o protagonista se considera vítima de Tiestes, a punição é correcta. Este pensamento, instigado já por um *affectus*⁴⁷², implica, assim, a sensação de que sofreu uma injustiça. Daqui decorre o desejo de vingança e, para agir, Atreu precisa de estimular a sua cólera (vv. 176-180):

*Ignave, iners, eneruis et (quod maximum
probrum tyranno rebus in summis reor)
inulte, post tot scelera, post fratris dolos
fasque omne ruptum questibus uanis agis
iratus Atreus?*

Segundo Giancotti (1953: 104) que “[i]l primo moto d’animo, da cui si mostra agitato Atreo, è una violenta rabbia contro sé stesso.” Na verdade, o discurso principia com uma tripla adjectivação (cf. v. 176): Atreu censura o seu estado actual de inércia, que representa, no seu ponto de vista, uma vergonha (v. 177: *probrum*). Repare-se que *ignauus*, *iners* e *eneruis* são palavras com conteúdo semântico aparentado. Atreu, ao criticar com insistência este estado inactivo, procura reavivar nele um desejo impetuoso de castigar o irmão. Nesse sentido, insiste em recordar o antigo *nefas* de Tiestes para se convencer de que ele não recebeu a devida pena: Tiestes cometeu uma falta (*scelus*), enganou Atreu e, ainda mais grave, infringiu uma lei divina (*fas ruptum*). Ao evocar este *dolor* e menosprezar a ausência de coragem (limita-se o seu ânimo a *questus uani*), Atreu estimula a cólera (*iratus*), servindo-se da interrogação retórica como recurso para se criticar.

Atreu parte de um juízo de valor que julga correcto e justo: se o irmão comete um crime ímpio, uma injustiça, que viola os valores da *pietas* (em relação à família e aos deuses),

⁴⁷¹ Explica Brun (1958: 89) que os estóicos acreditavam que existiam duas espécies de causas: “Les causes parfaites et principales (αἰτίον δι’ ὃ, αἰτίαι αὐτοτελεῖς, αἰτίαι προηγούμεναι; *causae perfectae et principales; cum quo*), ce sont les causes immanentes qui dépendent de nous; les causes adjuvantes et antécédentes (αἰτίον οὗ οὐχ ἄνευ, αἰτίαι προκαταρκταί; *causae adjuvantes et proximae, sine quo*) ce sont celles qui ne dépendent pas de nous et qui constituent la chaîne du destin, c’est sur ces causes que portent les conséquences dégagées par le συνημμένον. Une série de causes antécédentes fait par exemple qu’aujourd’hui il pleut, mais les causes principales qui dépendent de moi ce seront celles qui me détermineront à me conduire de telle ou telle façon sous la pluie: je ne suis pas libre de faire qu’il pleuve ou qu’il ne pleuve pas, mais je suis libre de me comporter de telle ou telle façon en face de cet événement extérieur; c’est de moi que dépend l’assentiment à la représentation.”

⁴⁷² Tivemos já ocasião de observar que tem como causa um *dolor*.

é natural que deva ser castigado. Verifica-se aquilo que Séneca designou (no *De Ira* 2. 4. 1-2⁴⁷³) de segundo movimento (vv. 180-191):

*fremere iam totus tuis
debebat armis orbis et geminum mare
utrimque classes agere, iam flammis agros
lucere et urbes decuit ac strictum undique
micare ferrum. tota sub nostro sonet
Argolica tellus equite; non siluae tegant
hostem nec altis montium structae iugis
arces; relictis bellicum totus canat
populus Mycenis, quisquis inuisum caput
tegit ac tuetur, clade funesta occidat.
haec ipsa pollens incliti Pelopis domus
ruat uel in me, dummodo in fratrem ruat.*

Neste passo, são esboçados os primeiros traços de um ânimo perturbado pela cólera. Estes versos presentificam o desejo obsessivo de guerras e a avidez de sangue (note-se o uso de palavras do campo lexical do fogo — cf. vv. 182-183: *flamma, luceo*). A aliteração em oclusiva dental (*totus tuis*) revela o sentimento de que deve perseguir aquele que ele considera um *hostis*. Os primeiros indícios de ódio parecem manifestar-se: Atreu proíbe que se dê refúgio ou se proteja o *inuisum caput*, determina que em parte alguma da terra o irmão tenha um abrigo.

A intenção de ver Tiestes arruinado é de tal modo violenta que deixa de ser relevante se a casa de Pélops é derrubada ou próprio Atreu destruído, conquanto o irmão sofra. Poe (1969: 368) demonstra que “Atreus’ desire for vengeance is described as a physical appetite; since, far from being *lassus* he is possessed of an impetus which is criminal; since criminality grows with the reproduction of the family”. Este novo impulso que lhe toma a alma conduz Atreu ao terceiro movimento, estando a razão sob o domínio dos *affectus* (vv. 192-204):

*Age, anime, fac quod nulla posteritas probet,
sed nulla taceat. aliquod audendum est nefas
atrox, cruentum, tale quod frater meus
suum esse mallet — scelera non ulcisceris,
nisi uincis. et quid esse tam saeuum potest
quod superet illum? numquid abiectus iacet?*

⁴⁷³ *Et ut scias quemadmodum incipiant adfectus aut crescant aut efferantur, est primus motus non uoluntarius, quasi praeparatio adfectus et quaedam comminatio; alter cum uoluntate non contumaci, tamquam oporteat me uindicari cum laesus sim, aut oporteat hunc poenas dare cum scelus fecerit; tertius motus est iam inpotens, qui non si oportet ulcisci uult sed utique, qui rationem euicit. Primum illum animi ictum effugere ratione non possumus, sicut ne illa quidem quae diximus accidere corporibus, ne nos oscitatio aliena sollicitet, ne oculi ad intimationem subitam digitorum comprimantur: ista non potest ratio uincere, consuetudo fortasse et adsidua obseruatio extenuat. Alter ille motus, qui iudicio nascitur, iudicio tollitur.*

*numquid secundis patitur in rebus modum,
fessis quietem? noui ego ingenium uiri
indocile: flecti non potest — frangi potest.
proinde antequam se firmat aut uires parat,
petatur ultro, ne quiescentem petat.
aut perdet aut peribit: in medio est scelus
positum occupanti.*

Os imperativos têm como objectivo impelir o sujeito ao movimento pretendido, na esfera de uma acção efectiva e imediata (*age ... fac*), enquanto a repetição do determinante negativo *nulla* e a aliteração (v. 192) amplificam a visão de um crime hediondo que se prepara no íntimo desta personagem, como se pode averiguar da caracterização do *nefas* mencionado como *atrox* e *cruentum*. A dupla adjectivação realça o nível de crueldade que Atreu pretende usar para pacificar a sua intenção de vingança. O adjectivo *atrox*, derivado do adjectivo *ater*, comporta uma ideia moral associada ao terror e à morte (Ernout-Meillet s.u.). A forma *cruentus* remete para a abundância de sangue que é derramado (< *cruor*), o que sugere que, na mente desta personagem, se maquinam possíveis formas de crimes demarcados pelo carácter desumano e perverso.

Atreu tem a intenção de encontrar *scelera* que sejam superiores (como Tântalo e o Coro pronunciaram) a qualquer *crimen* já cometido. As lítotes (*non ulcisceris, / nisi uincis*) dão ênfase ao desejo de distinguir-se do irmão na violência da vingança, projecto que se evidencia quando procura, em primeiro lugar, conceber um crime que fosse digno de ser concretizado por Tiestes (vv. 194-195). A insistência nos pronomes possessivos, *meus* para identificar o *frater* e *suum* para *nefas*, traduzem este juízo. Atente-se na pergunta retórica (vv. 196-197). O adjectivo *saeuum* especifica uma vez mais o género de crime que a personagem entende que deve encontrar e lhe permitirá superar o inimigo.

As perguntas retóricas (197-199) sobre as causas que motivam a ausência de actividade de Tiestes provocam em Atreu juízos de valor sobre o perfil do irmão (vv. 199-200). Na sua perspectiva não é próprio de Tiestes ser flexível, uma vez que é da sua índole ser selvagem (*indocile*). Com a firme certeza de que também o irmão está a congeminar uma vingança, fixa-se no ânimo de Atreu o projecto de ser ele o primeiro a atacar. São estes julgamentos, assentes em pressupostos falsos, motivados pelos *affectus* que lhe despertam a cólera, agudizando nele a ânsia de represálias.

Fácil é, pois, concluir que a personagem está já corrompida pelos *affectus*. Nesse sentido, todos os argumentos que o escudeiro (*Satelles*) utiliza para demovê-lo são inúteis, situação dramática que ilustra o que Séneca escrevia em *Ep.* 95. 4: *Non semper ad actiones*

rectas praecepta perducunt, sed cum obsequens ingenium est; aliquando frustra admouentur, si animum opiniones obsident prauae. Os preceitos são frustrados: nada trava o movimento de uma alma doente, nem ao recordar que é, em qualquer circunstância, um *nefas* atentar contra um irmão, ainda que ele seja *malus* (v. 219: *Nefas nocere uel malo fratri puta*). Não obstante, este discurso induz Atreu a agir: crê que de Tiestes provêm todos os crimes (v. 236: *Hinc omne cladis mutuae fluxit malum*). Nos vv. 240 e 241, *certi nihil / nisi frater hostis*, pela lítotes e pela oração condicional (do presente), Atreu certifica que Tiestes é seu inimigo.

O *dolor* da personagem é evidente, e por isso questiona *quid stupes?* (v. 241), interrogação retórica que incita, uma vez mais, à vingança (vv. 241-244): *tandem incipe / animosque sume: Tantalum et Pelopem aspice; / ad haec manus exempla poscuntur meae. / profare, dirum qua caput mactem uia*. Os imperativos *incipere*, *sume* e *aspice* funcionam como exortação para encontrar, no legado familiar, *exempla* para o crime. Por sua vez, o *Satelles*, ao compreender a dificuldade em dissuadir o *rex* de infligir um castigo a Tiestes, pretende refrear os instintos dele, exortando-o à *pietas*. O resultado, porém, não é o apaziguamento das paixões, que o próprio Atreu vai estimulando de forma gradativa (vv. 249-254a):

*Excede, Pietas, si modo in nostra domo
umquam fuisti. dira Furiarum cohors
discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens: non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuuat
maiore monstro.*

À nova sucessão de imperativos subjaz duas ordens de intenção: por um lado, Atreu repete tudo o que se possa assemelhar a um Bem (neste caso, a *pietas*), por outro invoca para junto de si os diversos *affectus*, personificados em figuras míticas, habitantes das moradas infernais: a *Dira Furiarum cohors*⁴⁷⁴, as Fúrias que têm como traço distintivo o serem cruéis; a *Erinys*, que representa o flagelo e a discórdia⁴⁷⁵; e *Megaera* que vem acompanhada de duas tochas (metáfora do *furor*) que agita⁴⁷⁶. Todas essas forças infernais simbolizam as emoções

⁴⁷⁴ A primeira divindade infernal que o tirano convoca é a mesma que aparece no acto primeiro. As Fúrias representam a vingança e o remorso. Visto que o impulso do *rex* é castigar o irmão, parece-nos evidente que sejam estas as primeiras personagens a serem invocadas.

⁴⁷⁵ De *dis-cors*, tem o sentido de ‘estar em desacordo’. *Cor*, para os autores latinos, era a sede da alma, a sede da inteligência e da sensibilidade (concepção que encontramos nos estóicos antigos, nomeadamente em Crisipo) — cf. também, Cic., *Tusc.* 1. 9. 18. Estar em desacordo representaria assim um impulso que se origina no coração e que se afasta da Razão.

⁴⁷⁶ Megera, uma das três Erínias, perseguia quem fugisse ou desafiasse a justiça pública, enlouquecia as suas vítimas até à morte. Segundo Johnston (2006: s.u. Megaera), “perhaps also a name for the destructive power of personified envy in general and evil eye in particular”, características fundamentais para a compreensão da personalidade de Atreu.

que se arreigam na alma do tirano (ira, discórdia e o ódio, que dá origem à loucura). Atreu invoca-as com o intuito de agravar as *passiones* que habitam já no seu ânimo.

A metáfora do fogo (cf. *ardeo*) acentua o género de delírio que o consome e inflama o *pectus*. Com a aliteração *magnum meum* a estabelecer uma estrutura paralelística entre o *furor* e o *pectus*, e a lítotes *non satis ardet*, Atreu verifica que o ódio que o move contra o irmão não é ainda suficientemente forte e destrutivo.

Atreu verifica que é forte o ódio contra Tiestes. A lítotes atesta que não é suficientemente vigoroso. Com uma outra aliteração, *maiore monstro*, esclarece o carácter atroz dos *affectus* que o devem subjugar, vincando, com o comparativo, a ideia de que para um acto sacrílego tão grande uma grande fúria não basta. O substantivo *monstrum*, como tem traços semânticos de algo horrendo, pavoroso, flagelo, coisa funesta e contrário à natureza (cf. Ernout-Meillet, s.u.), faz transparecer um carácter insaciável do tirano (sublinhado ainda pela assonância: *impleri iuuat*) e que o encaminha para o abismo. O adjetivo *rabidus*⁴⁷⁷ (v. 254), que o *Satelles* atribui a Atreu, confirma o estado de *ira* do protagonista, que diligencia por encontrar um castigo (*Quid noui rabidus struis?*).

As perguntas do *satelles*⁴⁷⁸ a Atreu possibilitam ver o desenvolvimento progressivo desses *peccata* e de que forma transformam o *rex*. Todas as hipóteses de castigo, formuladas pelo escudeiro (*ferrum* ou *ignis*) suscitam a mesma resposta: *parum est*. Nada é suficiente para apaziguar *tantus dolor* (v. 258). O *satelles* verifica que a paixão do *rex* é maior do que a própria cólera (v. 259: *maius hoc ira est malum*), ideia que o próprio Atreu confirma ao observar-se a si próprio (vv. 260-266b):

*Fateor. tumultus pectora attonitus quatit
penitusque uoluit; rapior et quo nescio,
sed rapior. — imo mugit e fundo solum,
tonat dies serenus ac totis domus
ut fracta tectis crepuit et moti lares
uertere uultum: fiat hoc, fiat nefas
quod, di, timetis.*

O primeiro termo que surge neste excerto confirma a conclusão a que o escudeiro chegara sobre o *maius malum*: *fateor*. Atreu admite que há uma perturbação que se agita na sede da alma (Ernout-Meillet s.u. *pectus*) e que o arrebatava. A ferocidade destas *passiones* presentifica-se em palavras que sugerem um movimento impetuoso (*tumultus*, *attonitus*,

⁴⁷⁷ cf. Borgo (1998: s.u. *rabidus*).

⁴⁷⁸ v. 254: *Quid noui rabidus struis?*; v. 257: *Ferrum? (...) Quid ignis?*; v. 258: *Quonam ergo telo tantus utetur dolor?*

quatit, cf. *uoluit*); na *correctio*, que joga com a iteração de *rapior* (*rapior et quo nescio*, / *sed rapior*), ainda que não saiba exactamente para onde e para quê, Atreu reconhece que se deixa arrastar.

As manifestações que se ouvem da natureza (o solo *mugit*, o dia, que estava luminoso, *tonat*, o palácio *crepuit*, os *lares*, *moti*, *uertere*) revelam o desagrado dos deuses, a oposição ao que Atreu trama, a subversão da ordem do Universo (tudo se altera, o dia sereno transformado em tempestuoso). Entende-se destes sinais que a própria natureza teme o *nefas*. Este medo vê-se na terra (desde as suas profundezas: *imo ... e fundo*) e no céu, lugar dos deuses celestes (*di*); circunscrevendo-se, depois, à casa de Tântalo e aos deuses domésticos⁴⁷⁹, locais onde o crime será praticado. Perante todos esses sinais, Atreu não recua, antes ganha força e convicção — maior se torna a sua infracção. A repetição de *fiat* intensifica o júbilo do descendente de Tântalo por pressentir que o *crimen* se vai clarificando na sua mente e, sobretudo, que ele está disposto a infringir as leis que os deuses e a natureza estabeleceram.

Paulatinamente, o modo de consumir a vingança torna-se claro e definido na mente de Atreu, e os vv. 267-286 dão conta dessa progressiva tomada de decisão quanto aos contornos do crime. Os comparativos de superioridade (*maius*, *amplius*) testemunham a ideia de superioridade, em termos de infracção às leis humanas e divinas, em relação àquilo que se congemma no *animus* e que aos poucos se revela. A figura etimológica (*nescio*, *haud scio*) e a aliteração (*sit scio* / *sed*) fazem entender um certo desconhecimento do género da força que lhe toma o íntimo. Atreu diz que sabe que é grande, extravasa os limites do que é costume e permitido ao ser humano. A comparação de Atreu com Tiestes permite igualar o comportamento de ambos⁴⁸⁰: os dois irmãos tendem a proceder de forma imoderada, não

⁴⁷⁹ Os elementos perturbadores são revelados na natureza, por as personagens subverterem a ordem natural do Universo, “em nome do conceito estóico da *sympátheia tôn óllôn*”, como atesta Soares (2004: 64). Não sendo oportuno, neste estudo, analisar em pormenor os momentos em que a natureza recua ou foge, nas circunstâncias em que depara com situações funestas, limitamo-nos a enunciar os passos mais significativos nesta peça: nos vv. 106 ss., a Fúria nota a dificuldade da *natura* de suportar a presença pestilenta de Tântalo; nos vv. 262 ss., o *furor* de Atreu tem implicações, também, na *physis*; nos vv. 776 ss., o Mensageiro anuncia o crime de Atreu, horror repercutido nos elementos naturais, concomitantemente observado pelo Coro, que não fica indiferente (vv. 789 ss.) perante a ameaça de haver um cataclismo. Além de Atreu notar a fuga da divindade (vv. 891 ss.), também Tiestes repara na brusca escuridão do ambiente, antecipação da verdade.

⁴⁸⁰ São frequentes as analogias entre o perfil dos irmãos. Por exemplo, antes de o Mensageiro descrever o crime de Atreu o Coro pergunta (vv. 638-640): *Animos grauius incertos tenes. / quid sit quod horres ede et auctorem indica: / non quaero quis sit, sed uter. effare ocus*. Tiestes reconhece a natureza do irmão quando sabe da morte dos filhos. Ao dizer, no v. 1006, *Agnosco fratrem*, parece-nos que se aproximam no que a acções criminosas diz respeito. Segundo Curley (1986: 172) “Thyestes’ ‘anagnorisis’ (...) links this destructive knowledge with the shared identity of the two enemy brothers. For Thyestes, to know, to recognize his brother, is to know himself.” Vejam-se, ainda, os vv. 1011-1012 e os vv. 1016-1019: é reforçada esta ideia de que a natureza de ambos é igual. Poe (1969: 373) refere que “[p]erhaps it should be pointed out here that the disturbances both within Thyestes and within Atreus have a common source—Tantalus. In the prologue Megaera orders Tantalus (83-

hesitando em cometer sacrilégio — ideia reiterada pela construção anafórica, em isocólon, de *dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo* e pelo pronome indefinido. Atreu acha que o crime que está a conceber (e em que ambos participarão: um porque mata, o outro porque vai comer os próprios filhos) é o mais adequado a ambos, porque ambos são sacrílegos.

Todos estes argumentos parecem estimular o *dolor*, animando o desejo de Atreu prosseguir com a vingança⁴⁸¹, como o constante uso de imperativos sustenta: v. 270 *occupa*, a incitar o *animus*; v. 285 *inspira*, a invocar agora Procne para que lhe aponte o modelo de *immane scelus* (v. 273). O adjetivo *immanis* ilustra o género de crime que as irmãs Procne e Filomela praticaram, servindo como *exemplum* que deve ser imitado. Tal é mais hediondo do que o que foi cometido por Tântalo, uma vez que a crueldade é maior: Tereu comeu o filho, morto e cozinhado pela própria mãe, Procne. Numa macabra evocação gradativa dos crimes de Tântalo e de Tereu, Atreu encontra fundamento para o seu próprio acto: não só define os contornos do que vai perpetrar, como decide que quer suplantar, em crueldade e sacrilégio, o que eles fizeram (cf. *maius*).

Para isso, instiga Procne (e Filomela), por imperativos (*assiste* e *impelle*) a conduzir as suas mãos (*manus* funciona aqui como metonímia para designar a força física) para que o ânimo não recue. A antevisão do seu acto nefando (vv. 277-278) — a imagem terrível do pai que sacia a fome com a carne da sua prole (*auidus* denota um desejo ardente) — causa-lhe satisfação⁴⁸², que se nota na expressão *bene est*, no advérbio *abunde* e na forma *placet*. As sensações que experimenta, mercê do sentimento de estar cada vez mais próximo o castigo, o ressarcimento da ofensa infligida por Tiestes, não o impedem de ter consciência de que o irmão está ainda impune. Estes movimentos do espírito, que oscila entre a antecipação do júbilo pela vingança consumada e a premência de a efectivar, dão o testemunho da loucura de Atreu⁴⁸³.

86): ‘ante perturba domum...concute insano ferum pectus tumultu.’ In other words their inner turbulence is hereditary, and natural to them.” Há uma tendência, em ambos, para o mal.

⁴⁸¹ Este pensamento (Tiestes estará a congeminar um novo *crimen*) aparece com alguma frequência neste acto. Tivemos oportunidade de ver alguns exemplos. Nos vv. 288 ss., Atreu julga que o irmão espera apenas por um momento mais propício para o atacar e que, na ilusória esperança, tudo ousará para reconquistar o reino do tirano — repare-se na figura etimológica (cf. *spero*, *spes*) e na construção paralelística anafórica, de forma gradativa, que reforçam estes juízos formulados acerca do seu inimigo (vv. 291-292, 290, 293-294). No final da tragédia, Atreu volta a focar esta ideia, quando diz ao irmão (vv. 1104-1110): *Scio quid queraris: scelere praerepto doles, / nec quod nefandas hauseris angit dapes: / quod non pararis! fuerat hic animus tibi / instruere similes inscio fratri cibos / et adiuvante liberos matre aggredi / similique leto sternere — hoc unum obstitit: / tuos putasti*. O facto de Tiestes não contra-argumentar deixa em suspenso a verosimilhança da afirmação do irmão.

⁴⁸² Cícero (*Tusc.* 3. 9. 19) demonstra que é comum uma pessoa dominada pela ira sentir alegria quando alcança o objectivo: causar *maximum dolorem*.

⁴⁸³ Cícero (*Tusc.* 3. 5. 11) explica o que entende por cólera: *iracundia ulciscendi libido (...) non sint in potestate mentis*.

Parece haver, contudo, um momento em que a razão ainda tenta travar este movimento (vv. 283-284: *anime, quid rursus times / et ante rem subsidis?*), mas os *affectus* tornaram-no irrefreável, arrastando-o (vv. 285-286): *quod est in isto scelere praecipuum nefas / hoc ipse faciet*. Consigo pretende levar, além do irmão inimigo e dos sobrinhos (que serão os *instrumenta* para apaziguar a cólera), Agamémnon e Menelau⁴⁸⁴, os seus filhos — vemos assim que a ira envolve e atinge outras personagens (vv. 321-333).

Para o efeito, torna-se necessário a Atreu avivar as *passiones* com exortações dirigidas a si próprio, socorrendo-se ainda do vocativo (os constantes apelos que faz a uma segunda pessoa denotam uma divisão entre o tirano e o próprio *animus*). A figura etimológica, reforçada aqui pela antítese (*sciens, nesciant*) e pela epífora de *sciens*, amplificada pela acumulação de sons oclusivos, *sciens minister fiat et fratri sciens* (v. 326) e o uso da *concinnitas* (vv. 324-325: *Si parcis tuis, / parces et illis*) dão largas provas do estado enfermo da personagem, em termos de perspectiva estóica. Estas incertezas que se instalam em Atreu devem-se essencialmente a um *uetus dolor*: a dúvida sobre a paternidade de Agamémnon e Menelau (*proclis incertae fides*) e por isso se torna tão urgente a participação consciente de ambos no *scelus*⁴⁸⁵, incutindo neles os *odia* que Atreu sente pelo irmão. O desespero do tirano por não saber ao certo de quem eles são filhos é reforçado pela figura etimológica (*patrum ... / pater*).

Séneca dá a conhecer, no *De Ira* 3. 41. 3, todo o género de malefícios deste *affectus*, não vendo qualquer utilidade nele, argumento que se confirma na expressão, em lítotes, *nihil habet in se utile*. O adjectivo *hostilis*, para designar *affectus*, define a categoria de *malum* e dá a entender, pela escolha das palavras *ferrum* e *ignes*, que a ele anda associado um desejo de destruição, uma vez que a cólera desencadeia todo o género de *scelera*. Como implica o controle da razão pelas emoções, Séneca não a admitia em nenhuma circunstância (nem mesmo em estado de guerra⁴⁸⁶), até por degenerar em ódio, impossível de ser corrigido (*inemendabilis*). O ódio que Atreu experimenta em relação ao irmão é progressivamente evidente⁴⁸⁷ e torna-se manifesto quando vê Tiestes.

A imagem do animal selvagem (v. 491: *fera*) enredado na armadilha preparada, identificando Tiestes, antecipa a expressão da crueldade de Atreu. Com a chegada do irmão,

⁴⁸⁴ Acaba por desistir desta intenção porque receia que os jovens filhos não consigam disfarçar e revelem o dolo paterno.

⁴⁸⁵ Note-se a insistência no uso do vocabulário que diz respeito ao crime (*crimine, sceleri e scelere*).

⁴⁸⁶ cf. Séneca, *De Ira* 1. 8. 1.

⁴⁸⁷ Observado por Tiestes (v. 483): *tantum potest quantum odit*. Tarrant (1998^R: 47) entende que “[a]ll these violations of order emanate from a single source, the *ira* of Atreus.” e que este ódio não tem qualquer limite, de tal forma que “throwing the very cosmos into anarchic confusion.” (1998^R: 48).

tornam-se mais evidentes as paixões que têm vindo a assolar a alma do tirano: as anáforas da forma *uenit* e do advérbio *uix*, bem como o homeoptoto *nostras manus* denunciam o entusiasmo do tirano — emoções que decorrem do *furor* que sente com a chegada do irmão. Atreu mal contém o seu *animus*, está *amens* (v. 496: *uix tempero animo, uix dolor frenos capit*).

A metáfora da equitação (colocar o freio para controlar o cavalo) reimprime a ideia de dificuldade que o protagonista sente em conter o que verdadeiramente sente pelo encontro com Tiestes. O símile da caça ao javali vem ilustrar a situação extrema em que, à proximidade da vítima, o predador mal consegue conter-se. O ressentimento torna evidente as consequências deste *malum* (vv. 504-505): *cum sperat ira sanguinem, nescit tegi; / tamen tegatur*. O *polyptoton tegi, tegatur* e a aliteração *tegi / tamen tegatur* reforçam a ideia de necessidade da ocultar as emoções.

Também o Coro atesta o estado de *dementia* do soberano de Argos, referindo o modo como ele se movimenta (vv. 546-548): *ferus ille et acer / nec potens mentis truculentus Atreus / fratris aspectu stupefactus haesit*. A dupla adjectivação consagra o seu aspecto violento (selvagem, *ferus* e cruel, *acer*). A palavra *truculentus* (< *trux*)⁴⁸⁸ torna mais forte a presença de características desumanas e selvagens na personagem. A lítotes *nec potens mentis* vem reforçar a confirmação de que ele não consegue controlar os *affectus*, que lhe tomam a *mens*, que o mesmo é dizer que não age segundo a *ratio*.

Ainda na voz desta personagem são recordadas as consequências que a ira implica. Vejamos o passo (vv. 552-557):

*Ira cum magnis agitata causis
gratiam rupit cecinitque bellum,
cum leues frenis sonuere turmae,
fulsit hinc illinc agitatus ensis,
quem mouet crebro furibundus ictu
sanguinem Mauors cupiens recentem*

Amplifica-se, nestes versos, o conceito de que a cólera traz consigo não só a guerra (quer entre povos distantes quer conflitos civis⁴⁸⁹), mas também o delírio (presentificado aqui

⁴⁸⁸ Repare-se que *trux* está associado ao olhar, ao aspecto físico, pelo que sugere que as paixões são efectivamente visíveis.

⁴⁸⁹ Nas críticas do Coro espelham-se as do poeta trágico. A atenção especial às lutas civis permite-lhe falar do medo que causam (cf. vv. 561-571). O Coro dá imagens de mães *pallidae* (v. 563), da mulher que teme (v. 564) pelo marido que parte para a guerra, do *pavidus uigil* (vv. 570-571).

no *furibundus* ... *Mauors*) e o desejo de ver sangue vertido — ideia de violência que o quiasmo *sanguinem Mauors cupiens recentem* vem intensificar.

Se confrontarmos esta fala do Coro com o *De Ira* 1. 1. 1 (*doloris armorum, sanguinis suppliciorum minime humana furens cupiditate, dum alteri noceat sui negligens, in ipsa inruens tela et ultionis secum ultorem tracturae avidus*) notamos, além das afinidades conceptuais, algumas significativas semelhanças no tocante à escolha lexical. Repare-se, por exemplo, nas palavras do Coro: *furibundus*, *sanguinis*, *cupiens* que ecoam as do tratado sobre a cólera: *furens*, *sanguinis*, *cupiditas*.

Percebe-se dos dois passos que a *ira* se compraz com o sangue. Provoca a ruína total por onde passa, quer atinja uma cidade, quer uma pessoa. A descrição macabra que o mensageiro faz das mortes dos filhos de Tiestes dá a prova de que esta paixão se fortalece com o *dolor* alheio e com o derramamento de sangue. O *nefas* é anunciado de forma gradativa ascendente, comprovando sempre a ideia de que o crime de Atreu supera em crueldade e sacrilégio o dos antepassados (como a sombra de Tântalo indicara no acto primeiro): *o domus Pelopi quoque / et Tântalo pudenda!* (vv. 625-626).

O mensageiro traça o estado de Atreu como *furens* (v. 682), está, portanto, fora de si, e violento — juízo de valor que deriva da acção que: *Atreus liberos fratris trahens* (v. 683). A descrição do acto do soberano, imolar os sobrinhos como se fossem oferendas em honra aos deuses, corrobora a crueldade do protagonista, comprovada ainda com a noção de que ele cumpriu todos os deveres próprios de um ritual. O seu olhar é *toruus et obliquus* (cf. v. 706), o que documenta o facto de os *affectus* terem manifestação física, é *dirus* (v. 712), é *ferus* (v. 721) quando mata Tântalo, é *saeuus* (v. 726) ao arrastar Plístenes.

A utilização do símile do leão (vv. 732-736) a perseguir uma manada simboliza a violência da cólera que não se aplaca com facilidade, mas continua a perseguir vítimas, mesmo quando está já saciada. Este símile agrava o lado desumano deste *uitium*, que transparece já no rosto de Atreu (vv. 737-740): *non aliter Atreus saeuat atque ira tumet, / ferrumque gemina caede perfusum tenens, / oblitus in quem fureret, infesta manu / exegit ultra corpus*. As formas *saeuat* e *tumet* presentificam os ímpetos que se fazem sentir na personagem e que são visíveis a todos os que estão próximos dela, enquanto o particípio *perfusum* ilustra a dimensão do crime (que ainda não terminou) e revela a insanidade de Atreu, *fureret*, expressando, assim, um movimento violento que faz ver o ímpeto usado contra o filho mais novo de Tiestes.

Já no último acto, os versos 893-895 (*utinam quidem tenere fugientes deos / possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem / omnes uiderent — quod sat est, uideat pater*) ilustram

a impaciência do tirano, que concentra toda a sua atenção em Tiestes: o poliptoto *uiderent ... uideat* sugere a obsessão com que o olha e o desejo enfurecido de que todos vejam o resultado da ira que o consome. O particípio *coactos* atesta o orgulho da personagem que, se lhe fosse possível, travaria a fuga dos deuses, obrigando-os a visualizar o banquete de Tiestes. A abundância de sons nasais nestes versos — sugerindo um movimento lento e pesado — contrasta com a oração infinitiva *coactos trahere*, em que a acumulação de sons oclusivos denuncia a intenção de travar a fuga horrorizada das divindades.

Atreu confirma emoções que estão entre a concupiscência e a elação (cf. vv. 903-907) ao perspectivar a dor futura de Tiestes. Já este irmão, quando o tirano lhe revela o crime, sente um desejo de punir Atreu (intenção concretizada em *Agamemnon*). *Thyestes* acaba com a ideia de castigo, havendo dois tempos fundamentais: um futuro, perspectivado por Tiestes, e um presente, por Atreu (vv. 1110-1112: [Th.] *Vindices aderunt dei; / his puniendum uota te tradunt mea* / [At.] *Te puniendum liberis trado tuis*). O vencido acredita que será vingado, reanimando esta certeza com a assonância em oclusiva dental surda (*t*) — Tiestes quase sugere uma impreciação contra Atreu. Por sua vez, o *rex* repete as palavras fundamentais do discurso do irmão (*puniendum* e *trado*), em forma de *amplificatio*, num tom intransigente e cruel, para mostrar a Tiestes que ele recebeu o castigo devido. No ponto de vista de Poe (1969: 374-375), há um paralelismo entre ambos:

what happens to Atreus at the beginning happens to Thyestes at the end, for in the closing lines Thyestes' inner turmoil erupts into paroxysms of *furor* more violent than Atreus'. (...) It is clear enough that the author wishes to suggest that Thyestes, if not as consciously evil as Atreus, at least is as dangerous.

Na verdade, Tiestes vai regressar, na *fabula Agamemnon*, em forma de espectro com a função de incentivar Egisto a cumprir o destino vaticinado: punir Atreu com a morte de Agamémnon, a vítima escolhida para expiar o *scelus* antigo, como mais adiante teremos oportunidade de observar.

3.1.2. *Troia delecta est: ira et spes*

Em *Troades*, vemos o resultado devastador de dez anos de guerra entre gregos e troianos. O ambiente envolvente é determinante para captar a índole das personagens: as trevas que cobrem o espaço físico são reflexo de um estado passional não só das cativas

como dos vencedores⁴⁹⁰. No primeiro caso, essas trevas influenciam o comportamento delas, levam-nas a espriar o *luctus* pela morte dos guerreiros troianos, por serem constrangidas à escravidão; enquanto do lado aqueu se nota, principalmente, a fúria e a cupidez insaciável do vencedor, a quem Hécuba descreve como *avidus* e *ferus*. O primeiro adjectivo caracteriza a *manus* (metonímia que designa os gregos, v. 18) e o *uictor* que não é capaz de apaziguar a cupidez motivada pela *ira* (v. 22), o que provoca a ruína da cidade; ao passo que em *ferus*, a semântica do adjectivo faz equivaler o comportamento destes (supostos) heróis ao de animais selvagens.

Com a lítotes dos vv. 18 e 19, *non prohibet avidas flamma uictoris manus: / diripitur ardens Troia*, Hécuba atesta a cobiça imoderada dos gregos ao descrever o saque da cidade: nem as chamas travam os movimentos dos guerreiros. Nos vv. 26 e 27, *spolia populator rapit / Dardania; praedam mille non capiunt rates*, confirma-se a cobiça grega no desejo de arrebatam as abundantes riquezas troianas, ilustrada por sons nasais que fazem ver a dificuldade com que os Gregos depaam em armazenar nos barcos todos os despojos de guerra (o que sugere a opulência da cidade saqueada).

Este espaço de ruína e lugubridade ocasiona o surgimento de espectros, o que permite focar o nosso estudo no aparecimento de Aquiles — momento descrito por Taltíbio (vv. 181-199), em que denuncia o estado encolerizado do herói grego⁴⁹¹, um dos traços que melhor caracterizam Aquiles. Para a compreensão do perfil de Aquiles, contribuem os adjectivos *fuens* (v. 185) e *superbus* (v. 188), características que lhe eram inerentes quando combatia e que se conservam, mesmo sendo apenas um espectro. O adjectivo *iratus* (v. 190) dá testemunho do estado de espírito dele. A antiga ira, que tinha já prejudicado os guerreiros aqueus⁴⁹², volta a desencadear-se (vv. 193-194): *non paruo luit / iras Achillis Graecia et magno luet*. O poliptoto do verbo *luo* estabelece um paralelo entre o passado e o futuro, ao passo que a lítotes (*non paruo*) intensifica a percepção de que o herói causou já grande ruína aos compatriotas, e a antítese entre *paruo* e *magno* torna explícita que a dor anterior não se compara com a que virá, uma vez que esta será maior. O tom ameaçador serve de preâmbulo

⁴⁹⁰ Sobre o *locus horrendus* da natureza como reflexo da conturbação das personagens veja-se Matias (2009: 81).

⁴⁹¹ Repare-se na figura etimológica (v. 190: *iratus*, v. 194: *irae*) que denuncia que em Aquiles sempre houve uma inclinação natural para acessos de cólera.

⁴⁹² Sabe-se da *Iliada* que Aquiles se recusa a combater quando Agamémnon lhe retira o prémio, a cativa Briseida (*Il.* 1. 226-244). Pede a Tétis que suplique a Zeus para que castigue os gregos. Deseja ver punida a ofensa recebida pelo soberano grego (*Il.* 1. 393-412).

para avisar o que Aquiles exige: o sacrifício de Políxena, como prêmio pelo saque de Tróia⁴⁹³.

A referência ao temperamento de Aquiles serve de preâmbulo para se analisar, por sua vez, a índole de Pirro, já que há uma tendência genética para atitudes túmidas, como se pode observar desde o momento em que entra em cena: o filho de Aquiles evidencia um espírito celerado no modo como se dirige a Agamémnon (vv. 203 ss.), é prepotente e impetuoso.

O chefe aqueu caracteriza-o como um jovem movido pelo *uitium* (v. 250); incapaz de dominar o *impetum* (v. 250), tem inclinação para a cólera, tal como Aquiles⁴⁹⁴ (cf. vv. 250-252); tem dificuldade em controlar os impulsos — conclusão reforçada pela aliteração (*Pyrrhum paternus*) — é excessivo⁴⁹⁵ (vv. 301 ss.), ameaçador (v. 306: *hac dextra Achilli uictimam reddam suam*). Atenta, ainda, contra a vida de Agamémnon (vv. 307-310): *quam si negas retinesque, maiorem dabo / dignamque quam det Pyrrhus; et nimium diu / a caede nostra regia cessat manus / paremque poscit Priamus*. O segundo termo de comparação, em sintonia com o poliptoto das formas verbais *dabo / det*, reafirma o aspecto implacável: a morte de Príamo não é prêmio suficiente, mas, no caso de derrubar Agamémnon, a façanha será maior.

O comportamento de Pirro obriga Agamémnon a reflectir sobre a anterior cólera grega que inturgesceu o espírito dos guerreiros gregos, lhes turbou a *ratio*, e os aproximou de animais ferozes, tópico retomado nos vv. 279-285:

*sed regi frenis nequit
et ira et ardens ensis⁴⁹⁶ et uictoria
commissa nocti. quidquid indignum aut ferum
cuiquam uideri potuit, hoc fecit dolor
tenebraeque, per quas ipse se irritat furor,
gladiusque felix, cuius infecti semel
uecors libido est.*

⁴⁹³ Este tema é retomado nos vv. 195-196, nos vv. 207-209 e nos vv. 360-366.

⁴⁹⁴ Segundo Colakis (1985: 150-151): “The idea that children are an extension of ourselves and survive after we are dead is closely related to the Stoic concept of *oikeiōsis*. (...) Chrysippus, the first thinker to whom this concept is clearly attributed, speaks of children as the closest to us after parts of our own bodies (SVF 3.179). (...) Seneca has combined these two concepts and expressed them in a new form. Hence the Agamemnon-Pyrrhus scene presents—and subsequent scenes confirm—a philosophical view of what life after death really is: individuals live on in their children, who inherit their character and appearance.” Pirro quer igualar-se ao pai ou mesmo superá-lo, aspecto que é comum e explorado nas tragédias (cf., por exemplo, *Phoenissae*). Em *Troades*, além de Pirro, também Astíanax é frequentemente comparado a Heitor (cf. v. 456; v. 461, vv. 464-469).

⁴⁹⁵ Logo no acto primeiro, na voz de Hécuba, Neoptólemo é criticado por ser muito violento (cf. vv. 14 ss.). Esta referência ocasiona a entrada da personagem.

⁴⁹⁶ Zwierlein (2009^R) e Fitch (2002) lêem *ensis*; Fantham (1982), Boyle (1996) e Keulen (2001) *hostis*.

Agora que a vingança foi concretizada, Agamémnon consegue meditar sobre o que a originou, justificando as atitudes dele e as dos gregos: a causa principal está no *dolor*⁴⁹⁷ que pode ter que ver com o sacrifício de Ifigénia⁴⁹⁸, com as tribulações por que os guerreiros aqueus passaram, durante dez anos⁴⁹⁹, e, até mesmo, com a perda da escrava que amava, filha do sacerdote Crises. Depreende-se que, para Agamémnon, é imprescindível legitimar os actos praticados, por isso ele limita a informação aos ouvintes que tenham uma ideia desfavorável dos comportamentos dos gregos, entendidos como algo *indignum* ou *ferum: cuiquam uideri potuit*. Por outras palavras, para uns a crueldade resultante da guerra de Tróia não causaria espanto, mas, para outros, o lado desumano poderia induzir a opiniões desfavoráveis. É precisamente a este grupo de pessoas que as palavras de Agamémnon são dirigidas. Ao indicar *hoc fecit dolor*, o soberano testemunha que este *affectus* exerce a função de poder exterior que impele o homem a agir contra a *ratio*. É possível ler nesta fala o intuito de atenuar a sua culpa, por reçar que também o povo grego viesse a sofrer reveses? Notamos, contudo, que não houve da parte do *princeps* uma vontade de travar o impulso da dor ou da cólera. Além disso, percebe-se que o discurso dele é, como Pirro sublinha, incoerente, pormenor que se pretende confirmar no decurso da análise do diálogo entre as duas personagens. Se se recordar que as paixões agitam o *intus* do ser humano, se se partir de uma das metáforas de que Séneca se socorre com frequência, a das tempestades marítimas (cf., apenas como exemplo, *Ep.* 4. 7), compreende-se, talvez, de que forma os *affectus* têm implicações no pensamento e nas acções dos seres humanos. Estes ora são precipitados e agem sob um impulso, ora se tornam indecisos (pendem ou para uma escolha ou para outra diferente, incapazes de tomar uma decisão).

Repare-se que coexistem dois sentidos em *tenebrae* e *nox*: em termos físicos, referem a noite, enquanto momento escolhido para derrotar os troianos (por um dolo); sob o ponto de vista psicológico sugerem simbolicamente a obnubilação da *ratio* e, nesta perspectiva, tornam propícia a acção do *furor*. A escolha do verbo *irrito* confirma esta ideia, uma vez que pode ser interpretado como ‘estimular, provocar’ o delírio, dando origem à *ira*. Chegando a este estado não há possibilidade de controle — afirmação que se plasma numa lítotes e numa

⁴⁹⁷ Soares (2006: 55) faz notar que “Agamémnon [se] opõe a Pirro”.

⁴⁹⁸ Ideia que nos parece sugerida nos vv. 353-359, altura em que Agamémnon, dirigindo-se a Calcas, se recorda do que perdeu por exigência da divindade.

⁴⁹⁹ Este pensamento é retomado por Ulisses quando, numa *captatio benevolentiae* (cf. vv. 524 ss.), pede a Andrómaca que compreenda as atitudes dos gregos (neste caso, a exigência da morte de Astíanax). Justifica o *iniustus dolor* (v. 545), que os estimulou a actos desumanos, com a duração da guerra de Tróia. O objectivo dos gregos é eliminar tudo o que possa motivar um novo conflito entre Gregos e Troianos.

metáfora de equitação (*regi nequit frenis*); na metáfora do fogo (cf. *ardens*) percebe-se o carácter destrutivo da cólera⁵⁰⁰.

Atribuir à *libido*, que já de si carrega uma carga semântica negativa, a qualificação *uecors*, que acrescenta a marca da irracionalidade e do espírito rasgado pela insanidade, prova os malefícios da guerra, que desperta no homem traços mais selvagens do que os dos animais ferozes. Parece-nos que Agamémnon tem o propósito de justificar a crítica que Pirro lhe dirigiu (ausência de firmeza de carácter), e, ao mesmo tempo, explicar por que motivo recusa mais uma morte. Para Matias (2009: 93), o discurso de Agamémnon identifica-o como “defensor de uma governação baseada em firmes princípios, que nada têm que ver com a prática habitual”. É notório o interesse do poeta em mostrar nas *fabulae* caracteres que estão ligados ao exercício do poder. No caso de Pirro e de Agamémnon, explica Pratt (1983: 108) que Séneca

has used the two characters to contrast the moderation of Agamemnon and the mania of Pyrrhus. Agamemnon can be considered a *proficiens*. He regrets the violence and arrogance of his past (266-67), has learned that good fortune is transient (268-70) and that royal power is empty (271-73), and wants to save Troy from complete oblivion (277-87).

Todavia, a troca de censuras entre as duas personagens tem como resultado o *error* de ambos. No caso do *rex regum*, deixa-se levar pelas críticas de Pirro quando afirma (v. 254): *quo plura possis, plura patienter feras*. A forte aliteração em oclusiva surda bilabial, em consonância com a iteração do substantivo *plura* (com referência ao poder), salienta, nesta *sententia*, a necessidade de manter a calma em qualquer adversidade. O *rex regum* não consegue, porém, evitar os *affectus*, como se depreende da descrição de Pirro: intumescido pelo orgulho por ter vencido (vv. 301-303: *O tumide, rerum dum secundarum status / extollit animos (...) regum tyranne!*); amedrontado quando as circunstâncias não são favoráveis (v. 302: *timide, cum increpuit metus*); dado aos prazeres sensuais (vv. 303-304: *iamne flammatum geris / amore subito pectus ac ueneris nouae*).

Agamémnon não só é incapaz de atenuar o estado colérico de Pirro, como as invectivas do filho de Aquiles têm efeitos no seu comportamento: ao recordar a cólera de Aquiles (cf. vv. 252-253) por ocasião da disputa por Briseida, demonstra a Pirro que suportou

⁵⁰⁰ Esta metáfora do fogo volta a ser usada em *Medea*, pelo Coro (cf. 591 ss.), para caracterizar as *passiones* da protagonista. O Coro estabelece uma analogia entre a loucura estimulada pela cólera e o *ignis caecus*: ambos arrasam tudo por onde passam.

(*tuli*) com serenidade a ferocidade do herói⁵⁰¹, mas as respostas que vai dando às censuras do jovem filho de Aquiles comprovam uma acentuada irritabilidade. Vemos que não se defende, apenas ataca o adversário e, uma vez questionado o seu valor heróico, critica o mérito de Aquiles⁵⁰², menosprezando a heroicidade de Pirro e lembrando-lhe, com alguma insistência, que foi selvagem quando matou Príamo (cf. vv. 310-313, v. 328). O soberano termina o diálogo com uma insinuação, que é benevolente para com o filho de Aquiles; vejamos os vv. 349-351: *Compescere equidem uerba et audacem malo / poteram domare; sed meus captis quoque / scit parcere ensis*. O rei apregoa que sabe compadecer-se com os súbditos e os escravos. Parece haver, nas palavras de Agamémnon, uma simulada *moderatio*. Repare-se que é, ainda, um *error* apregoar as próprias virtudes.

No ponto de vista estóico, o soberano deve ser eleito pelas qualidades, ultrapassa os demais em valor, na moral, como se pode ler do passo da *Ep.* 90. 4: *inter homines pro maximo est optimum*. Explica ainda Séneca, no mesmo excerto, que *Animo itaque rector eligebatur, ideoque summa felicitas erat gentium in quibus non poterat potentior esse nisi melior; tuto enim quantum uult potest qui se nisi quod debet non putat posse*. Já no tratado *De clementia* 1. 4. 3, Séneca mostra que César e a *res publica* são uma e a mesma coisa, no sentido em que um não pode viver sem a outra: *Olim enim ita se induit rei publicae Caesar, ut seduci alterum non posset sine utriusque pernicie; nam et illi uiribus opus est et huic capite*. Nesse sentido, esclarece os benefícios da *clementia* que une soberano e Estado (*Cl.* 1. 5. 2), presentificando esta ideia com uma metáfora do corpo humano como representação de uma unidade: César é a cabeça e a comunidade o corpo, a força dele. Portanto, se ele favorecer algum membro da comunidade é ele próprio que beneficia (cf. Codoñer 1988: 12). No caso de o soberano optar pela crueldade, lembra Séneca (*Cl.* 1. 5. 2.) que *principum*

⁵⁰¹ A perspectiva do soberano é diferente da que se conhece da *Iliada* (cf. 1. 122 ss.). Recordem-se os vv. 252-253 das *Troades* — *spiritus quondam truces / minasque tumidi lentus Aeacidae tuli* — a propósito dos quais Boyle (1994: *Comm. ad loc.* 252 ss.) explica que “the reference is to Ag. ’s and Ach. ’s quarrel in Hom. *Il.* 1, and Ag. ’s supplication of Ach. in *Il.* 9. Ag. somewhat misdescribes his behaviour there.” Retomando a citação de Agamémnon, atente-se no adjetivo *lentus*: depreende-se a indiferença do soberano que se opõe à fúria Aquiles. Novamente as formas adjectivais confirmam o estado emocional das personagens: no caso do filho de Peleu, *trux* identifica as *minae* que mostram a natureza do herói pelo género de ameaças proferidas; enquanto *tumidus* confirma um temperamento orgulhoso. Este juízo de valor está também implícito no substantivo *spiritus*: dá a conhecer um ser presunçoso. Estes traços são relevantes para se compreender os ímpetus de Pirro. Na base deste raciocínio de Agamémnon pode depreender-se que não teme a cólera do filho de Aquiles, frente à qual permanecerá impassível, tal como quando confrontou o Pélide. Não deixa, porém, de ser incongruente este discurso: por um lado, parecem ser relevantes os vv. 220-221, nos quais se recorda que Crises foi a *causa litis regibus*; em segundo lugar, Pirro, quando alude à conhecida discussão entre os dois guerreiros, especifica que ambos estavam encolerizados; em terceiro lugar, Agamémnon não permanece calmo com as invectivas de Pirro.

⁵⁰² vv. 318-321: *At non timebat tunc tuus, fateor, parens, / interque cedes Graeciae atque uastas rates / segnis iacebat belli et armorum immemor, / leui canoram uerberans plectro chelyn*. Resuma destes versos um tom sarcástico: Agamémnon desvaloriza a atitude de Aquiles por ter ficado junto das naus, enquanto os gregos lutavam.

saeuitia bellum est. É, portanto, fundamental que o espírito do *rex* seja moderado (*Cl.* 1. 19. 4), pois a *clementia* incute segurança no rei (*Cl.* 1. 19. 6). O *rex clemens* é aquele que tem em seu poder o dom de conceder ou tirar a vida a outro (*Cl.* 1. 20. 3 e *Cl.* 1. 21. 2), pelo que deve usar a *potestas* com magnanimidade (cf. *animose*). No caso de Agamémnon, parece que pode representar aquilo que Lavery (1987: 283) identifica por ‘stoic paradox’. Demonstra o crítico que “[t]he king who fails to rule his own passions and is not ruled by his own governing principle (in Stoic terms, the *hegemonikon* or *principale*) is himself a sort of Stoic paradox.” Nas censuras de Pirro plasmam-se os erros do *rex regum* que não consegue manter a lealdade dos seus súbditos, não tem autodomínio, afastando-se, por isso, de um verdadeiro soberano, no ponto de vista estóico.

Se do lado Grego é a *ira* que predomina, do lado troiano, o poeta mostra os resultados da *spes* (das cativas e, talvez, dos troianos que morreram na guerra), que se concentram na figura de Astíanax: vêem nele o futuro vingador e reedificador da destruída Tróia, esperançosa imagem que Andrómaca desenvolve no acto terceiro. Iludida por esta expectativa (cf. vv. 470-474) — e por no filho se revelar a imagem do marido (vv. 464-468) —, a mulher de Heitor mantém-se viva, como se interpreta dos vv. 461-464:

*O nate, magni certa progenies patris,
spes una Phrygibus, unica afflictæ domus,
ueterisque suboles sanguinis nimium inclita
nimiumque patri similis.*

O discurso de Andrómaca é emotivo, reflexo da coexistência de dois *affectus*, a *spes* e um novo *metus* (a vida do filho), como se vê presentificado em figuras de retórica: aliteraões (*progenies patris*, *suboles sanguinis*), quiasmo (*ueterisque suboles sanguinis nimium ... nimiumque patri similis*), iteração do advérbio *nimium*. É unânime a expectativa de todos no tocante ao futuro de Astíanax, noção amplificada pela figura etimológica (*una ... unica*). Pode ler-se a esperança do povo troiano e, principalmente, de Andrómaca que insinua e pressagia as excessivas semelhanças de Astíanax com a figura de Heitor e com a estirpe real que lhe hão-de causar a ruína (cf. vv. 490-491).

Aliada a esta *spes*, o amor que Andrómaca sente pelo filho torna-a destemida (cf. vv. 582-586), *contumax* (v. 589), nas palavras de Ulisses. Ela mostra-se aparentemente insensível à dor física ou a qualquer medo (v. 588): *animosa nullos mater admittit metus*. Na forma do adjetivo *animosa* para caracterizar *mater*, Andrómaca revela-se corajosa: enfrenta tudo em prol do filho, ou de Heitor (figurado em Astíanax ou nas cinzas dele). Dá ainda provas deste

ímpeto no momento em que ameaçam derrubar o túmulo de Heitor. A reacção dela é violenta: procura na *ira* uma forma de resistência ao *nefas* que Ulisses propõe concretizar (destruir o mausoléu); nas palavras da própria Andrómaca (vv. 671-672), *resistam, inermes offeram armatis manus, / dabit ira uires*. Sugere-se um estado inicial de delírio, insinuado pelos símiles (vv. 672-677): a viúva de Heitor pretende ser como uma amazona ou como uma ménade (esta última age, como é sabido, enlouquecida, inebriada pelo *furor* báquico). Já em delírio, Andrómaca julga ver Heitor (vv. 681-685):

*rumpe fatorum moras,
molire terras, Hector: ut Vlixem domes,
uel umbra satis es — arma concussit manu,
iaculatur ignes — cernitis, Danai, Hectorem?
an sola uideo?*

Os imperativos, em exortação ao marido para que surja das sombras e vença os gregos, ilustram um espírito toldado pelos vários *affectus*: o desespero pela fragilidade feminina, a cólera por querer afastar o inimigo, o medo de ver destruídos os *busta*. Todos estes aspectos levam-na a pedir auxílio não aos deuses, mas à única entidade em quem confia, que julga poder protegê-la, o espectro de Heitor. Assim, Andrómaca deixa-se tomar pela ilusão de que o aparecimento do fantasma de Heitor bastaria para travar Ulisses e logo entra em delírio⁵⁰³: ela acredita que tem diante de si o marido, que defende pelas armas e pelo fogo o túmulo. O quiasmo (*cernitis, Danai, Hectorem? / an sola uideo?*) cria discursivamente uma separação entre os aqueus e ela.

Quando Andrómaca toma consciência do seu delírio, recupera a faculdade intelectual, compreendendo que, caso Ulisses concretize as ameaças, o túmulo de Heitor será profanado e o filho de ambos será soterrado. Apenas neste momento Andrómaca compreende o que está para acontecer (vv. 686-691):

*Quid agis? ruina mater et natum et uirum
prosternis una? forsitan Danaos prece
placare poteris. conditum elidet statim
immane busti pondus — intereat miser
ubicumque potius, ne pater natum obruat
prematque patrem natus.*

⁵⁰³ Littlewood (2004: 94) afirma que Andrómaca se assemelha a Hércules no que diz respeito às visões que mais ninguém vê. Segundo o crítico, “their hallucinatory visions reflect their character.”

As perguntas retóricas marcam uma pausa no movimento do seu íntimo e dão possibilidade a um momento de reflexão. A enumeração em polissíndeto traduz uma gradação e um acúmulo sequencial de perdas dolorosas, marcado também esse acúmulo pelo fecho da pergunta (retórica) com o termo rector, *una*: junta os destinos das cinzas de Heitor e do filho. A queda de um resulta na morte do outro, percepção que Andrômaca desenvolve (vv. 688-691) e que amplifica com recurso ao jogo de palavras. Num quiasmo (*pater ... obruat / premat ... natus*) e numa estrutura paralelística, amplificada pelo duplo poliptoto (*pater natum ... patrem natus*), ela confirma a realidade terrível com que depara. Apenas ela pode evitar que isso aconteça: a aliteração em oclusiva bilabial surda (*prece / placare poteris*) mostra uma mudança de atitude, sendo Andrômaca motivada pela *spes*. Ela acredita na possibilidade de apaziguar o ânimo dos vencedores com uma prece e julga que não tem outra escolha (quando, na verdade, todas as tentativas da personagem revelam a dificuldade que tem em aceitar a *fortuna*, atitude que é contra os preceitos estoicos).

Novas diligências são tentadas: Andrômaca desvenda o local onde Astíanax estava escondido, pede ao filho que assuma a atitude de um escravo (vv. 705-717), implora a Ulisses que se compadeça deles, reforçando os argumentos com o exemplo de Hércules, conhecido por ser *trux* (v. 720) e *ferox* (v. 721), mas que se apiedou de Príamo, dando-lhe a possibilidade de governar Tróia. Com este paralelismo, Andrômaca mostra que o pedido dela é muito inferior: deseja apenas que o filho viva (cf. vv. 718-733). Pretende a piedade do inimigo para que Astíanax possa ser soberano e vingador de Tróia. Frustradas todas as súplicas, como analisa Stroh (2014: 443), Andrômaca “gives her emotions free rein: first to her anger at Ulixes before whom she has so long had to humiliate herself (750–766). Then come the *dolores* (762), the *lacrimae*, and the *letus* (765, cf. 785f.)”. A mulher de Heitor tinha uma esperança (v. 768: *spes uana*), um desejo que, por fim, vê irremediavelmente negado: que o filho punisse Pirro (cf. v. 774), igualando-se a Heitor e a Príamo (cf. vv. 768-773), mas reverte-se, afinal, na sua perdição, ao provocar medo nos gregos. A Andrômaca resta-lhe o *dolor*.

Também Hécuba vê frustrada a esperança de morrer. A rainha assistiu às mortes de Heitor e de Príamo, é privada dos filhos, incluindo Políxena, e do neto, Astíanax. Deseja apenas morrer, mas até isso lhe parece ser negado, como se observa dos vv. 1171-1177:

*sola mors uotum meum,
infantibus, uiolenta, uirginibus uenis,
ubique properas, saeua: me solam times
uitasque, gladios inter ac tela et faces*

*quaesita tota nocte, cupientem fugis.
non hostis aut ruina, non ignis meos
absumpsit artus: quam prope a Priamo steti*

Keulen (2001: 14) nota que uma das características de Hécuba é a *libido moriendi* (*sola mors uotum meum; cupientem*), havendo, ainda a assinalar, um sentimento de desilusão, por debalde ter procurado a morte e dela ter estado tão próxima. Numa estrutura em quiasmo, *sola mors ... me solam*, Hécuba descreve o que a morte ceifou, deixando-a apenas a ela incólume: *me solam times*. Os adjectivos que atribui à *mors* são sintoma de um ânimo perturbado, talvez mesmo mergulhado em desespero. Atribui a *mors* o qualificativo *uiolenta*, por ter levado crianças de pouca idade e virgens (alusão a Astíanax e Políxena, deduz-se); é ainda *saeua* pela celeridade na ruína que alastra por onde ela passa.

Em *ubique properas* menciona, talvez, a noite fatídica em que Tróia foi dolosamente invadida e os habitantes chacinados, enquanto o sintagma *tota nocte*, em ablativo-locativo, especifica a duração da sua busca sem qualquer sucesso (insinuando o desespero da rainha), ideia amplificada com um polissíndeto. As formas verbais *times*, *uitas* e *fugis* explicitam, em gradação crescente, o progressivo afastamento da morte relativamente a Hécuba, provocando-lhe uma certa angústia, sentimento que a lítotes duplicada (*non hostis aut ruina, non ignis*), assim como o hemistíquio final das palavras da rainha (*quam prope a Priamo steti*) acentuam.

A tragédia termina com a ordem de embarque dado pelo mensageiro. As troianas são dispersadas, humilhadas, sem perspectivas de vingança sobre os inimigos gregos. Apenas na tragédia *Agamemnon* a insolência grega será castigada e a vingança vai recair sobre Agamémnon, tal como ele temia (v. 290: *in me culpa cunctorum redit*). Além de expiar o crime dos aqueus, essa vingança repara ofensas antigas, familiares, como se pretende ver de seguida.

3.1.3. *Per scelera semper sceleribus tutum est iter*⁵⁰⁴

A tragédia *Agamemnon* tematiza os antecedentes e a morte do protagonista⁵⁰⁵, exigida por várias personagens: pelo espectro de Tiestes, por Clitemnestra e pelo povo troiano. No

⁵⁰⁴ *Agamemnon* v. 115.

⁵⁰⁵ O protagonista surge em cena no acto quarto, vv. 782 ss. Apesar de a fala desta personagem não preencher mais do que vinte versos, os movimentos e impulsos das outras personagens são determinados pela presença

que diz respeito à figura incorpórea (surge no acto primeiro, como *emissus*, v. 2, do Tártaro), vem para anunciar que é propício o momento da esperada vingança⁵⁰⁶. O regresso do espectro aos lares familiares convoca a si próprio dúvida (vv. 3-4): *incertus utras oderim sedes magis: / fugio Thyestes inferos, superos fugo*. O determinante *uter* tem como referente os *inferni* e os *lares*. O verbo *fugio* atesta um movimento de evasão do fantasma do mundo inferior — impulso que compromete a ordem natural das coisas, amplificando esta imagem com um quiasmo, jogo de palavras e com a antítese (*inferos, superos*). Concomitantemente, o aproximar-se da morada do irmão, identificada por uma forte *correctio* (v. 6: *uideo paternos, immo fraternos lares*), traz ao espectro à memória o infausto banquete e inspira-lhe medo⁵⁰⁷. Este *affectus* serve de pretexto para uma analepse (vv. 22-36):

*Sed ille nostrae pars quota est culpae senex?
reputemus omnes quos ob infandas manus
quaesitor urna Gnosius uersat reos:
uincam Thyestes sceleribus cunctos meis.
a fratre uincar? liberis plenus tribus
in me sepultis? uiscera exedi mea.
Nec hactenus Fortuna maculauit patrem,
sed maius aliud ausa commisso scelus
gnatae nefandos petere concubitus iubet.
non pauidus hausit dicta, sed cepi nefas.
ergo ut per omnis liberos irem parens,
coacta fatis gnata fert utero graui
me patre dignum. uersa natura est retro:
auo parentem, pro nefas, patri uirum,
gnatis nepotes miscui — nocti diem.*

A primeira pergunta retórica (v. 22) sugere a culpabilidade de Tântalo (*pars quota*) e faz distinguir Tiestes da família na categoria de *scelera* praticados. Ao estabelecer uma comparação entre ele e Atreu, o fantasma torna propício o momento de auto-análise. Explica Kugelmeier (2014: 293-294) que Tiestes

questions himself as to his own share of the responsibility for the fate of his family and then he himself provides the answer in the reference to the gruesome meal (25–27). This pathetic *maius solito* of affect and crime is a basic motif in Seneca's character portrayals. It endows his main characters with their superhuman

dele. Segundo Fitch (2004: 118), “[t]he play’s multiple viewpoints offer multiple ways of understanding events. For Thyestes, the coming murder represents revenge on Atreus’ descendant; for Clytemnestra, revenge on Agamemnon himself; for Aegisthus, the crisis of his life, a desperate throw of the dice; for Cassandra, a recompense for Troy’s doom, which at the same time seals her own fate.”

⁵⁰⁶ No final de *Thyestes*, o protagonista faz entender que também chegará a sua altura de punir Atreu (vv. 1110-1111).

⁵⁰⁷ cf. cap. *Formido*, em *En horret animus et pavor membra excutit*.

greatness, thus heightening the pathos of their downfall in an extraordinarily striking way. Thyestes is not sparing in keywords that clearly portray the fateful (*coacta fatis*: 33), criminal involvement of his family, an involvement which, in his view, culminates in his person, in the *cena Thyestea*: the term *nefas* and related forms appear all of three times in this passage (30, 31 and 35); indeed, nature itself is — in the truest sense of the word — “perverted” by the deeds of the Pelopides (*versa natura est retro*: 34).

O *scelus* de Tiestes é superior a qualquer crime familiar, cometido por *infandae manus* (cf. v. 23) — metonímia para identificar um espírito perverso. O poliptoto (*uincam ... uincar*) em forma de quiasmo *uincam Thyestes ... a fratre uincar* reforça esta ideia: o crime de Atreu é inferior ao de Tiestes. Ao identificar os *scelera* com o determinante possessivo (*sceleribus ... meis*), reconhece como seu o crime de ter devorado os filhos, atesta o nefando sacrilégio com o adjectivo *plenus*⁵⁰⁸. É representada a imagem de um Tiestes saciado.

A *correctio* (vv. 28-29) e o poliptoto *sceleribus, scelus* permitem introduzir um novo *scelus* pautado por ser *maius*, ao passo que a forma verbal *maculauit* sustenta o carácter abominável do acto de Tiestes, uma vez que implica uma mancha no sentido ético — especifica o género de desonra que envolveu Tiestes e os descendentes —, que aceitou sem demora. A *correctio* (v. 31) demonstra que ele não hesitou quando conheceu os *dicta* (dos vaticínios). A frase coordenada assindética dá indícios de que a acção (estupro contra a filha) foi imediatamente concretizada. Este assentimento é o efeito do desejo de vingança, prova de que a cólera, quando estimulada, torna o homem fero, ousado, agindo sem pudor, de forma reprovável (*nefandi*).

As formas verbais especificam o *scelus*: o participio *coacta* (v. 33) ilustra a violência na forma como a filha de Tiestes foi submetida pelos *fata*; a forma verbal *fert* transmite uma noção do seu sofrimento por transportar no *uterus grauis* um ser fruto do incesto. São igualmente sugestivos alguns adjectivos: *grauis* acresce a dimensão de ‘peso’ (Pelopeia não carrega no seu ventre simplesmente um filho, mas um ser que é o resultado de uma violação incestuosa); *dignus* intensifica a crueza da personagem (Tiestes assume que este crime é digno de si). Tiestes não se limita a estar *plenus* dos seus filhos, arrasta a filha no *nefas*, ousando assim, misturar todas as gerações (*gnatis nepotes miscui*) e subvertendo a natureza com o *nefas* (v. 34), noção acentuada com o recurso a vocábulos do campo lexical da família (*patrem, gnatae, liberos, parens, gnata, patre, auo, parentem, patri, gnatis, nepotes*)⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Demonstra Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 26), a propósito deste adjectivo, que “S. grotesquely plays on the meaning ‘filled to satiety’ with food or drink”, o que cria uma imagem horrenda do acto de canibalismo.

⁵⁰⁹ A propósito dos vv. 28-36, Borgo (1993: 39) comenta que “[I]’incesto si configura subito per Seneca come il *nefas* più grave, forse per la sua volontarietà, più ancora dell’atto del nutrirsi dei propri figli.”

O uso persistente de termos do campo lexical da transgressão das leis (naturais e humanas) pode ser ilustrativo para reproduzir a imagem de figuras moralmente corrompidas pelos *uitia*. Tiestes, no caso específico, concentra-se na intenção de punir aquele que odeia. A abundância de termos ligados ao *scelus* (v. 25, v. 29, v. 47) e ao *nefas* (v. 23: *infandas*; v. 30: *nefandos*; v. 31 e 35: *nefas*) mostra que o pensamento do espectro se fixa na morte de Agamémnon. Leiam-se os vv. 37-49:

*Sed sera tandem respicit fessos malis
post fata demum sortis incertae fides:
rex ille regum, ductor Agamemnon ducum,
cuius secutae mille uexillum rates
Iliaca uelis maria texerunt suis,
post decima Phoebi lustra deuicto Ilio
adest — daturus coniugi iugulum suae.
Iam iam natabit sanguine alterno domus:
enses secures tela, diuisum graui
ictu bipennis regium uideo caput;
iam scelera prope sunt, iam dolus caedes cruor —
parantur epulae. causa natalis tui,
Aegisthe, uenit.*

O entusiasmo do espectro de Tiestes vai sendo manifestado de forma gradual, visível na aliteração (v. 37) e nas repetições do advérbio *iam* (vv. 44, 47). A forma verbal *natabit* e o adjetivo *alternus* em homeoptoto (v. 44) amplificam a imagem do espaço do palácio inundado por sangue. Os acontecimentos repetem-se, muda-se apenas a vítima: agora não é Tiestes, mas Atreu quem sofre, representado na figura de Agamémnon.

A fúria do espectro torna-se clara nos assíndetos (v. 45): dão imagem de vingança, da crueldade crescente. A perspectiva de uma espécie de imolação (referida em palavras como *ictus* e *bipennis*) agudiza o desejo de vingança: Agamémnon ainda não chegou ao palácio, não foi concretizado o crime, mas a personagem já contempla a cabeça cortada do seu inimigo. Quanto mais se aproxima o momento em que o acto vai ser realizado mais premente é o *furor*⁵¹⁰. Ao trazer à memória o anterior banquete, insistindo em palavras que rememoram crimes passados (*dolus caedes cruor* / *parantur epulae*), em assíndeto — há rapidez nas imagens: o tempo premente que se esgota e a vingança próxima que já se saboreia —, Tiestes dá alento aos *uitia*.

⁵¹⁰ Essa antevisão concretiza-se nos vv. 487 ss.

As três perguntas retóricas que se seguem (vv. 49-52)⁵¹¹ dirigem-se essencialmente a Egisto, mas permitem antecipar a entrada de Clitemnestra. O espectro pretende instigar as personagens a agir, como se de uma força vingadora se tratasse. Para esta causa concebeu o nascimento hediondo de Egisto, parece ser a conclusão da personagem. O início do solilóquio da mulher de Agamémnon tem uma estrutura análoga à intervenção do fantasma. A propósito da figura de Clitemnestra, demonstra Kugelmeier (2014: 495) que o poeta concentrou nela o interesse em captar as manifestações psicológicas

in two enthralling scenes in the first part of the drama (108–309), where he uses her to show the oscillation between the most varied mental urges in the face of the decision to commit the bloody deed that overthrows everything or, to put it stoically, the destruction of rational insight by the emotions of anger and hatred.

Para melhor compreender o ânimo da personagem, analisemos os vv. 108-124, monólogo de Clitemnestra:

*Quid, segnis anime, tuta consilia expetis?
quid fluctuaris? clausa iam melior uia est.
licuit pudicos coniugis quondam toros
et sceptrum casta uidua tutari fide;
periere mores ius decus pietas fides
et qui redire cum perit nescit pudor;
da frenam et omnem prona nequitiam incita:
per scelera semper sceleribus tutum est iter.
Tecum ipsa nunc euoluere femineos dolos,
quod ulla coniunx perfida atque impos sui
amore caeco, quod nouercales manus
ausae, quod ardens impia uirgo face
Phasiaca fugiens regna Thessalica trabe:
ferrum, uenenam — uel Mycenaeas domos
coniuncta socio profuge furtiua rate.
Quid timida loqueris furta et exilium et fugas?
soror ista fecit: te decet maius nefas.*

As perguntas retóricas iniciadas por *quid*, dirigem-se ao próprio *animus*. As palavras escolhidas transmitem uma primeira ideia de um ânimo indolente, como sugere o adjetivo *segnis*, sendo a hesitação igualmente confirmada na forma verbal *expetis*⁵¹² (com o sentido de ‘procurar’, de desejar vivamente encontrar os conselhos que sejam seguros). Também o adjetivo *tuta*, a descrever os *consilia*, indicia um ânimo inseguro. A semântica de *fluctuaris*

⁵¹¹ cf. cap. *Formido*, em *En horret animus et pauor membra excutit*, onde os versos mencionados foram analisados.

⁵¹² O verbo está conotado com uma noção de violência ou de hostilidade.

permite uma sugestiva metáfora náutica: tal como um barco à deriva, ao sabor das ondas, assim a mulher de Agamémnon é agitada pela dúvida.

A frase (v. 109) *clausa iam melior uia est* impulsiona-a a prosseguir na senda do *uitium*. Convencida de que este raciocínio está correcto, incentiva a *ira* — *affectus* que parece ser predominante no seu ânimo. Corrobora os efeitos prejudiciais dos vícios, em especial do *amor* adúltero (cf. Tarrant 1976: *Comm. ad loc.* 112) ao enumerar as *uirtutes* (vv. 112 e 113: *mores, ius, decus, pietas, fides, pudor*) dissipadas (cf. vv. 112 e 113: *pereo*, em poliptoto). No caso específico da honra (*pudor*), Clitemnestra entende ser impossível o seu retorno, como se lê no v. 113. Este verso pode ser traduzido por ‘e a honra que, quando se perdeu, não sabe regressar’.

A metáfora da equitação presente no v. 114 expressa o interesse da personagem em soltar as rédeas às emoções. O adjectivo *pronus* (que tem o sentido de ‘que se inclina para diante, que tem a inclinação para’) parece revelar que, na sede hegemónica de Clitemnestra, se gera uma tendência para acções condenáveis.

A rainha exorta-se (cf. imperativo *incita*) a persistir na *nequitia*. O determinante *omnis* atribui a *nequitia* um sentido de totalidade, inteireza no que à maldade ou à perversidade diz respeito. A personagem não pretende apenas continuar a praticar o mal, quer essa via por inteiro, desejo que confirma com a *sententia* (v. 115).

O excerto do *De Clementia* ilumina a leitura da fala de Clitemnestra (*Cl.* 1. 13. 2): *Hoc enim inter cetera uel pessimum habet crudelitas: perseuerandum est nec ad meliora patet regressus; scelera enim sceleribus tuenda sunt*. As semelhanças entre os dois textos são notórias, tendo o mesmo sentido: um *scelus* é suficiente para causar outros. Na origem destes actos estão um sentimento de medo e a ideia de que se pensa poder esconder um crime com outro (maior). Temerosa pelo adultério, Clitemnestra vê num novo crime um meio de esconder a relação que mantém com Egisto e incute no seu próprio espírito o desejo de se tornar cruel para evitar uma eventual hesitação; deliberado o caminho, surgem novos imperativos (*euolue, profuge*) com que se exorta.

O advérbio temporal (*nunc*) confirma um estado determinado a prosseguir. A agitação que a domina interiormente (*ipsa*) é insinuada pelo verbo *euoluo*. Na enumeração de vários exemplos de dolos femininos, a rainha procura um que a inspire, concluindo que nenhum é suficiente, como prova a pergunta retórica e a conclusão *te decet maius nefas*. A personagem dá largas provas de estar num estado de agitação delirante, tal como Atreu (em *Tiestes*) e Tiestes (em *Agamemnon*): a rainha quer distinguir-se das outras mulheres no crime.

Se, no monólogo desta personagem, se testemunham os movimentos internos dos *affectus*, nas palavras da Ama eles são observados a partir do exterior. Os vv. 125 a 130 permitem-nos analisar estas manifestações:

*Regina Danaum et inclitum Ledaee genus,
quid tacita uersas quidue consilii impotens
tumido feroces impetus animo geris?
licet ipsa sileas, totus in uultu est dolor.
proin quidquid est, da tempus ac spatium tibi:
quod ratio non quit, saepe sanauit mora.*

A *nutrix* assume-se como a voz da Razão quando interpela Clitemnestra. Ao perguntar-lhe directamente que ardis congeminas, a Ama demonstra que as afeições se denunciam fisicamente, ainda que a rainha permaneça *tacita*. Ao socorrer-se da sinonímia em palavras do campo lexical do silêncio (*tacitus*, *sileo*), a *nutrix* faz ver o estado impetuoso da senhora. Com a repetição do advérbio interrogativo em estrutura paralelística, a Ama dá uma primeira imagem de um estado de *amentia*, como se observa da forma verbal *uersas* e do adjectivo *impotens*, certamente usado no seu sentido literal: ‘que não é senhor de si’. Na perspectiva da Ama, Clitemnestra mostra que não está em condições de deliberar de forma racional (*consilii impotens*).

Em estrutura quiástica *tumido feroces impetus animo*, os adjectivos *tumido* e *feroces* categorizam os impulsos que se originam no *animus* da rainha. *Tumidus* revela, sob o ponto de vista moral, uma paixão que revolve a alma. Ernout-Meillet (s.u. *tumeo*) associam-no a um desgosto ou à cólera, sentido a que se acrescenta o de ‘estar inflamado’⁵¹³. As palavras da Ama revelam que, na origem desta tumescência, está *totus dolor* que lhe transparece no rosto. O adjectivo *ferox* prova o carácter selvagem da personagem, qualificação confirmada por *impetus* (aquilo que os antigos estóicos designariam por ὀρμή⁵¹⁴).

A Ama pretende serenar os impulsos de Clitemnestra; exorta-a, por isso, a esperar que o decorrer do tempo lhe apazigue o ânimo, recuperando, assim, a *ratio*. O diálogo da *nutrix* com a rainha orienta o leitor para a identificação dos diversos *uitia* arreigados na parte intelectual da alma. Leiam-se os vv. 131 a 144, nos quais é de novo Clitemnestra quem fala:

Maiora cruciant quam ut moras possim pati;

⁵¹³ No OLD s.u. *tumidus* 4, no sentido figurado, o adjectivo significa ‘inflamado com fúria ou paixão’, acrescentando-se a informação de que este intumescimento pode estar relacionado com a cólera ou com ameaças.

⁵¹⁴ cf. *Sectio prima*, no cap. *Viueret omnes beate uolunt*.

*flammae medullas et cor exurunt meum;
mixtus dolori subdidit stimulos timor;
inuidia pulsat pectus, hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat;
et inter istas mentis obsessae faces
fessus quidem et deiectus et pessumdatum
pudor rebellat. fluctibus uariis agor,
ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,
incerta dubitat unda cui cedat malo.
proinde omisi regimen e manibus meis:
quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
hoc ire pergam; fluctibus dedimus ratem.
ubi animus errat, optimum est casum sequi.*

A resposta da rainha aos conselhos da Ama principia com um verbo que significa ‘infligir tortura em alguém, estar em agonia (fisicamente); causar angústia mental a, sofrer angústia mental (moral)’ (cf. OLD s.u.). Derivada de *crux*, designa, para Ernout-Meillet “différentes sortes d’instruments de supplice: pal (...), potence (...), croix (...). S’est dit aussi d’une torture morale et, par métonymie, pour désigner celui ou celle qui tourmente”. Com a escolha desta palavra, a rainha dá testemunho da intensidade dos *uitia* que a supliciam e torna patente que os seus males não suportam um momento de espera (*morae*), pensamento reforçado pela aliteração *possim pati*. A metáfora da tortura transmite a imagem de um *animus* dilacerado pelos *mala*, demonstrando a aliteração *pulsat pectus* um estado agitado, causado pelo ódio de Clitemnestra.

A mulher de Agamémnon aproxima o sentido destrutivo do fogo (*faces*) com o dos *affectus* que agitam o seu interior e a conduzem sem rumo definido. Experimenta o *iugum* da *cupido turpis*⁵¹⁵ que a atormenta — metáfora que sugere que estas doenças escravizam a alma dos homens, ideia reiterada pela aliteração *uinci uetat*.

Clitemnestra mostra que o *pudor* ainda tenta resistir a todas estas emoções, mas em vão, como se conclui da gradação ascendente: *fessus, deuictus, pessumdatum*. A figuração da débil resistência do pudor subjaz a uma nova metáfora, agora náutica, sugerida na forma verbal *pessumdatum*, que seguidamente se espraia num símil (cf. vv. 138-140). A imagem da *incerta unda* fustigada pela violência do vento e das correntes (*aestus*) presentifica a impetuosidade dos *mala* a estimular o *animus* em direcções várias e contrárias: Clitemnestra não consegue usar a *ratio* e seguir a via correcta.

Privando a *mens* da *ratio*, ela deixa, de forma deliberada, que sejam os *uitia* a seguir o caminho, tal como descrito por uma nova metáfora náutica (soltar as mãos do leme, *omisi*

⁵¹⁵ O adjectivo *turpis* acarreta um sentido moralmente negativo. Ao descrever *cupido* sugere que este *affectus* altera o ânimo.

regimen e manibus meis), presentificando este estado de *dementia* da personagem, sublinhado pela aliteração *manibus meis* e por advérbios *quocumque ... quo ... quo*. Clitemnestra enumera os vários *uitia* (a *ira*, o *dolor* e a *spes*) que a conduzem, corrobora a sua impetuosidade com a metáfora dos *fluctus* (representam as *passiones*) que fustigam o barco (*animus*) e com uma *sententia* (v. 144). O verbo *erro* mostra a alma que vagueia governada apenas pelo *casus*.

A rainha procura estimular o *animus* (cf. vv. 193-202), focada na ideia de que se prepara para uma guerra (v. 192: *accingere, bella, apparas*; v. 200: *ensis*). A lítotes *bella non leuia* especifica a dureza da batalha, sendo este estado de *furor* captado pela Ama, que volta a pedir à sua senhora que refreie o espírito (vv. 203-204): *Regina, frena temet et siste impetus / et quanta temptes cogita*. Esta fala da *Nutrix* tem paralelo com *De Ira* 3. 1. 1: *Quod maxime desiderasti, Nouate, nunc facere temptabimus, iram excidere animis aut certe refrenare et impetus eius inhibere*. Verificamos que o vocabulário é o mesmo (*Ag.*: *frena, impetus, temptes*; *Ir.*: *temptabimus, refrenare, impetus*), legitimando a aproximação, do ponto doutrinal, de ambos: é preciso apaziguar o estado animoso de quem se deixa vencer pela *ira*.

No tratado filosófico, Séneca aconselha a eliminar esta *passio*; caso não seja imediatamente possível excisar os impulsos contrários à razão, devem pelo menos ser moderados ou contidos. Por conseguinte, o discurso da *nutrix* tem por objectivo abrandar os ímpetos da rainha, usando dois argumentos (vv. 205-224): em primeiro lugar a ínfima probabilidade de matar um herói que ninguém derrotou⁵¹⁶; a hipótese de a Grécia (sinédoque para indicar os vários povos aliados de Agamémnon), vir reclamar o castigo desse *facinus* (v. 220)⁵¹⁷.

Na verdade, o discurso da *Nutrix* está articulado de forma lógica (v. 203: *siste impetus*; v. 224: *comprime adfectus truces*). O poliptoto dos pronomes *temet, tibimet* (v. 203), a *uariatio* para designar os movimentos contrários à razão (*impetus, adfectus truces*), os vocábulos relacionados com concepções estoicas, reforçados por imperativos (v. 203: *cogita*; v. 225: *mentemque ... pacifica*) denotam a circularidade na estrutura dos argumentos usados.

⁵¹⁶ Quando a Ama salienta a hegemonia de Agamémnon parece implícito o carácter tirânico do rei. Na verdade, ele não se distingue dos outros heróis aqueus pela força física, mas pelo poder. Este pensamento pode ter ainda subentendida a ideia de crueldade da personagem, tema que Egisto aproveitará (v. 280): *ubi dominus odit, fit nocens, non quaeritur*. O filho de Tiestes faz entender que Agamémnon é um tirano, predisposto a usar a violência quando defronta algum inimigo.

⁵¹⁷ A pergunta retórica e a aliteração *facinus feret* reforçam o sentido de *inultus*: o povo da Hélade juntar-se-ia para punir os criminosos. Este discurso argumentativo conclui com uma nova exortação (vv. 224-225): *comprime adfectus truces / mentemque tibimet ipsa pacifica tuam*.

A Ama começa e termina o discurso a incentivar a rainha a aplacar o *intus*, querendo suscitar na *alumna* a vontade de seguir a natureza.

O discurso da *Nutrix* teve efeito, visto que moderou, ainda que apenas por instantes, as emoções de Clitemnestra⁵¹⁸. Nesse preciso momento, porém, entra em cena Egisto, que pretende dar continuidade ao projecto de vingança⁵¹⁹. O diálogo entre estas duas personagens suscita o lamento da rainha (vv. 260-261): *quid me rursus in praeceps agis / iramque flammis iam residentem incitas?* Se *rursus* demonstra a consciência de Clitemnestra de estar a tomar de volta o caminho do erro, a forma verbal *agis* atribui, na perspectiva da rainha, a responsabilidade desse retrocesso a Egisto. Clitemnestra erra, e erra duplamente: porque tem consciência de que está prestes a cair no erro e não o evita; porque atribui aos outros a responsabilidade daquilo que só a ela deveria respeitar. É para o abismo que ela sente empurrada (*me in praeceps*⁵²⁰ *agis*).

A metáfora do fogo (*flammis*) testemunha a violência do impulso que a cólera provoca. Este novo ímpeto contrasta com a representação da *ira iam residents*. *Residents* dá provas de que o *affectus* intenso que Clitemnestra dera a conhecer anteriormente (vv. 131-143) estaria, eventualmente, mais comedido.

Neste sentido, vemos que Egisto exerce uma influência destrutiva em Clitemnestra, prejudicando-a, como se depreende das censuras que ela própria lhe faz. Repare-se nos vv. 288-290: *Surgit residuus pristinae mentis pudor; / quid obstrepis? quid uoce blandiloqua mala / consilia dictas?*⁵²¹ Por meio de interrogações⁵²², em que a repetição do advérbio *quid*

⁵¹⁸ Testemunha Aygon (2014: 17) que “[i]l est donc logique de considérer que, si Clytemnestre ne prononce plus un mot après la dernière tirade de la nourrice (v. 203-225), cela veut plutôt dire qu’elle ne trouve rien à opposer à ses arguments.”

⁵¹⁹ Sobre a entrada de Egisto em cena e a mudança de comportamento de Clitemnestra, que pretende recuperar o antigo *pudor*, diz Fitch (2004: 120) que “[t]he abruptness of this change of heart allows for various readings, but comparison with Seneca’s character portrayal in other plays suggests lines of interpretation. As Phaedra, after a debate on similar issues (*pudor* vs guilt), yields to her Nurse’s opposition (*Pha* 250-254), so Clytemnestra has been swayed by her Nurse and especially by her most recent and forceful speech (203-225). Why, then, does Seneca set the change *after* Aegistus’ arrival? Here the instances of Megara and Andromache are instructive: the behaviour of each changes drastically in reaction to the arrival of a new figure (respectively Lycus at *Herc* 332 and Ulysses at *Tro* 524). So Clytemnestra’s doubts about her guilty path, strengthened by the Nurse, have burgeoned in reaction to the arrival of her lover, whose presence rekindles the guilt of her infidelity (266) and her shame over his unworthiness (291-301).”

⁵²⁰ *Praeceptus* (< *prae* + *caput*) visualiza um ser que vai de cabeça para baixo, que se precipita, motivado por opiniões que desviam o ser humano da *mens bona*.

⁵²¹ A propósito da identificação destes versos, as edições variam. Optam por atribuir esta fala a Clitemnestra Bothe (1819), Miller (1968), Tarrant (1976), Zwierlein (2009^R), Dupont (2004), Fitch (2004). Nestas, a Ama dialoga apenas com Clitemnestra. A partir do momento em que Egisto entra em cena, ela ou torna-se muda ou está ausente (Calder, III, (1975: 33) defende que a Ama sai de cena no v. 225). Nas edições de Peiper e Richter (1867), Herrmann (1961), Giardina (1987), Luque Moreno (1998^R), os vv. 288-291, 293, 295-301 dizem respeito à fala da *Nutrix*. No ponto de vista de Tarrant (1976: *Com. ad loc.* 288 ss.), “[t]he internal evidence of the lines points to Clytemnestra”.

sugere talvez os últimos resquícios de debate interior da personagem, Clitemnestra critica o filho de Tiestes por estar a perturbar-lhe (*obstrepo*) a mente, por a desviar para o caminho do *uitium*. *Residuus* a qualificar o *pudor* remete para a convicção de que subsiste ainda a honra, o suficiente, entende-se, para que a rainha não tenha por completo desistido de retomar a *uirtus*. Este pensamento é amplificado pelo adjectivo *pristinus* a determinar a *mens* e pela própria estrutura em quiasmo *residuus pristinae mentis pudor*, recursos que aumentam o grau de maldade dos instintos que se espelham em Egisto.

Estes estímulos provocados por Egisto (no decorrer do acto segundo) dão forma ao desejo de vingança de Clitemnestra. Quando Agamémnon chega ao palácio depreende-se das visões de Cassandra que a rainha está já fora de si. O adjectivo que a sacerdotisa escolhe para ilustrar o estado psicológico da rainha é *uecors* (cf. v. 734). É a sede da alma, onde a *ratio* e a emoção coexistem.

As visões de Cassandra oferecem elementos relevantes para entender a ferocidade do carácter de Clitemnestra. Na altura em que profetiza a morte do soberano, escolhe um animal para descrever Agamémnon e Clitemnestra. Ao figurá-los como leão, mas ferido de morte (vv. 738-739: *uictor ferarum colla sublimis iacet / ignobili sub dente Marmaricus leo*), e leoa *audax* (v. 740: *audacis leae*), respectivamente, a sacerdotisa de Apolo ilustra a acção nefanda de Clitemnestra e de Egisto contra o *rex regum*. Ilustrativo da categoria do *scelus* que eles praticaram são os vv. 769-772:

*Et ecce, defessus senex
ad ora ludentes aquas
non captat oblitus sitim,
maestus futuro funere*

Num momento de delírio profético, Cassandra vê Tântalo no mundo inferior, observando nele, em particular, o estado transtornado (*defetiscor*⁵²³). Vê-se um espectro esgotado, esquecido (*oblitus*) da sede eterna com a antevisão do *luctus*, ideia que a lítotes ilustra e a aliteração *futuro funere* amplifica. Recorde-se o castigo mítico de Tântalo descrito em *Thyestes*⁵²⁴: debalde, a personagem tenta resistir ao desejo de comer e de beber. A sede e

⁵²² Repare-se que a estrutura discursiva da *nutrix* de Clitemnestra aproxima-se da dos solilóquios das personagens afectadas por alguma *passio*. Vemos que em ambos os casos há perguntas (retóricas em monólogos, directas nos diálogos, em *uariatio*); os verbos põem em cotejo categorias diferentes (pessoa, número, tempo e modo). Esta semelhança na disposição argumentativa pode sugerir um interesse em atestar, em *uariatio*, a *amentia* dos protagonistas ou das personagens dominadas por *affectus*.

⁵²³ Segundo de Vaan (s.u. *fatigo*), o verbo *fatiscor* “was probably built on the cp. *defetiscor*”. No OLD e no Gaffiot (s.u. *defetiscor*), indica-se que o verbo vem de *de* e *fatiscor*.

⁵²⁴ Vejam-se os versos da primeira ode coral da *fabula* que pormenorizam a interpretação que o poeta faz do mito de Tântalo (vv. 149-175). A intenção dele de evitar ceder à fome e à sede, por saber que não alcançará os

a fome recrudesce de tal forma que sucumbe ao desejo e procura apanhar os frutos das árvores ou sorver a água que se aproxima da boca. O partícipto presente de *ludentes* parece sugestivo para demonstrar de que modo o fantasma é iludido, enganado pela água. Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 770) afirma que “the suggestion of deceit is dominant”. O comportamento da personagem, indiferente ao que se passa à sua volta, amplifica a sensação de dor que a consome.

Cassandra menciona apenas um dos castigos, a *sitis*, omitindo, tal como o espectro de Tiestes⁵²⁵, a privação dos alimentos. Parece ser comum nas tragédias de Séneca a repetição de alguns temas (criando uma circularidade na peça), talvez com o propósito de amplificar um determinado pensamento. Coloca-se a hipótese de a particularização deste crime rememorar a sequência fatal dos crimes dos descendentes de Tântalo, tendo a palavra *sitis*, sob o ponto de vista simbólico, o sentido de contínua avidez de vingança. A visão do espectro possibilita corroborar a violência do acto de Egisto e Clitemnestra⁵²⁶. O estado enlouquecido da rainha confirma-se na fala de Cassandra (v. 897: *Armat bipenni Tyndaris dextram furens*), na qual a escolha de *furens* é, por si só, significativa.

A disposição da rainha é captada por Electra, pela altura em que Clitemnestra abandona o palácio em busca de Orestes⁵²⁷. Electra identifica a mãe como *cruenta uictrix* (v. 947). O adjectivo molda a imagem de uma personagem sanguinária, como provam os vv. 948-950. Os *signa maculata* a tingirem a veste da rainha, as mãos ainda húmidas de sangue acabado de derramar, todos estes sinais captados pelo olhar denunciam o envolvimento de

frutos desejados nem a água, não aparece, por exemplo, na *Odyssea* (cf. 11. 582-592), nem nas *Metamorphoses* de Ovídio (cf. 4. 458-459; 10. 41-42).

⁵²⁵ No acto primeiro o fantasma refere-se unicamente à sede imortal de Tântalo, como se lê nos vv. 19 a 21.

⁵²⁶ A desfiguração de Agamémnon, narrada por Cassandra (vv. 901-905) representa uma ofensa em relação ao corpo do defunto (cf. Dupont 1995: 225, que acrescenta (226) que este crime tem para os romanos “une cruauté symbolique. Il s’agit de faire ce mort une statue hideuse, d’autant plus repoussante qu’on verra ses viscères au grand jour, spectacle obscène, image visible du nefas.”).

⁵²⁷ Em *Agamemnon* de Ésquilo, Orestes está na Fócida, ao cuidado de Estrófio, quando Clitemnestra mata Agamémnon (cf. vv. 874-885). Nas *Choefori*, Orestes lembra a Clitemnestra que ela, figura materna, o vendeu (cf. v. 195). Em Sófocles, sabe-se que Orestes é salvo por Electra que o entrega ao pedagogo (*Electra*, vv. 8-15). O passo sugere que Orestes estaria, de facto, em perigo de vida. Não é muito claro se Electra o salva antes ou depois da morte de Agamémnon. Na *Electra* de Eurípides é especificado que Clitemnestra matou Agamémnon com a ajuda de Egisto. Orestes é salvo pelo antigo escudeiro do pai (v. 16) no preciso momento em que o filho de Tiestes se preparava para o assassinar (vv. 17-18). Se a sequência narrativa for cronológica, então Orestes é acolhido depois da morte de Agamémnon. Séneca parece não optar pela tradição de Ésquilo, mas poderia ter seguido as versões dos outros dois tragediógrafos como base para esta cena. A produção trágica que nos chegou não permite, todavia, formular conclusões. Explica Tarrant (1976: 8-10) que é comum julgar-se que serviram as tragédias gregas de modelo para o poeta latino. Contudo, a morte de Agamémnon é tratada de forma muito diferente. Ainda sobre as fontes de Séneca, atesta Tarrant (1976: 13) que as *fabulae* do período da República (o *Aegisthus* de Lívio Andronico e a *Clytemnestra* de Ácio) poderiam ter influenciado o autor, assim como a produção trágica da época augustana, que se perdeu. Para o mesmo crítico (1976: 18), o acto quinto de *Agamemnon* tem semelhanças com as *fabulae* republicanas, visto que a presença em cena de Electra e Clitemnestra é “certainly attested for Livius and Accius.”

Clitemnestra no regicídio, ao mesmo tempo que facilitam a interpretação do estado emocional da rainha. O adjectivo *truculentus*, que determina a expressão do rosto, salienta a ferocidade que a domina. Depreende-se, do aspecto físico, que a ira não lhe abandonou o espírito, sendo, sob esse aspecto, significativos os impulsos de Clitemnestra, fruto do seu espírito colérico: sai de imediato do palácio em busca de Orestes (a *ira* mantém o seu vigor, à procura de mais crimes); insiste em saber onde Electra escondeu o irmão (cf. vv. 966-968, 980, 987); torna-se hostil (v. 953: *hostis parentis*) e propõe a Egisto o assassinio de Electra (cf. vv. 986-987).

Encontrada uma punição adequada para Electra, Clitemnestra dirige, por último, a *ira* contra Cassandra. O desejo de matá-la deve-se ao facto de a sacerdotisa de Apolo ser a *captiua coniunx* (v. 1002), pois entende que ela lhe roubou Agamémnon, seu marido legítimo (v. 1003: *coniugem ereptum mihi*). Na origem da cólera da rainha pode estar um sentimento de *odium*, de ciúme (apesar de ela própria manter uma ligação adúltera), mas também um ressentimento profundo por ter sido preterida por uma escrava. Julga, por isso, ser correcta a punição de Cassandra.

Electra, por sua vez, é igualmente feroz, quando dialoga com a mãe: quando vê que Orestes está já livre de perigo⁵²⁸, Electra torna-se temerária no modo como se dirige aos assassinos do soberano. Em três adjectivos, é traçado o estado psicológico de Electra (v. 953): *hostis*, que descreve *uirgo*; *impium* e *audax*, que determinam *caput* — metonímia que designa a personagem. A este carácter *hostis* e *audax*, Clitemnestra acrescenta-lhe traços fortes, quase varonis (v. 958): *Animos uiriles corde tumefacto geris*, próprios de um espírito inflamado, inchado (*tumefacto*) pela *ira*. Nem mesmo quando a mãe ameaça causar-lhe dor (cf. v. 959), vemos o ânimo de Electra apaziguado, pois é instigada pelo *luctus* que o assassinio do pai lhe causou. É, por isso, designada, ainda por Clitemnestra, de *demens* (v. 961), de *uirginis impiae* (v. 964), demonstrando os seus *indomita uerba* (v. 964) uma atitude selvagem e sem controlo. Electra recusa revelar à mãe o que ela exige saber, mas aceita a morte⁵²⁹ (v. 971) se for a mãe a matá-la.

⁵²⁸ Electra preocupa-se apenas com a segurança do irmão, por nele estar a *spes* de uma futura vingança da casa paterna, como se pode ler nos vv. 910-911: *Fuge, o paternae mortis auxilium unicum, / fuge es scelestas hostium euita manus*. Concordamos com Giancotti (1953: 119): “[m]ettendo in salvo Oreste, ella non compie soltanto un atto d’amore fraterno, ma anche un atto d’odio contro la madre adultera che ha ucciso il padre. In Oreste ella assicura la futura vendetta, un nuovo anello della fatale catena di potenza e distruzione alternate.” Na verdade, Electra é mais uma personagem que é influenciada pelos *affectus*, despertados pelo *luctus*.

⁵²⁹ Como interpretam Henry e Walker (1963: 8), Electra deseja a morte, tem-na como um meio de findar a dor e de libertar o ser humano.

Vê-se que a filha de Agamémnon não modera os impulsos, é agressiva no discurso, como Egisto lhe aponta nos vv. 981-982: *Furibunda uirgo, uocis infandae sonum / et aure uerba indigna materna opprime*. Borgo (1998 s.u. *furibundus*) regista que o adjetivo *furibundus* “connota altrimenti il personaggio tragico, per lo più nel gesto o nel comportamento momentaneo, in preda a un’accesa passione, l’ira o il dolore.” No caso de Electra, parece-nos, pelo seu comportamento, que coexistem ambos os *affectus*. Pelos adjetivos *infanda* e *indigna* a caracterizarem a *uox* e *uerba*, respectivamente, Egisto representa a imoderação de Electra, e, pela recorrência de substantivos relacionados com a audição (*uox*, *sonum*, *auris*), reforça a ordem de que dome as palavras. Se *infandus* imputa uma qualidade monstruosa à voz de Electra, o nome *monstrum* (v. 997) é mais esclarecedor: ela é, para Clitemnestra e Egisto, um ser funesto, talvez por ser uma recordação visível e audível do *scelus* praticado contra Agamémnon, e, por isso, importa afastá-la.

Repare-se, por fim, no modo como esta *fabula* termina. Transcreve-se o último verso (1012), em esticomitia: [Cl.] *Furiosa, morere*. [Ca.] *Veniet et uobis furor*. Segundo Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 1012), a rainha classifica a sacerdotisa de Apolo como *furiosa* “[b]ecause she has experienced prophetic *furor*”. O mesmo parece defender Borgo (1998) que indica que Cassandra é *furiosa* por estar “invasata” (s.u. *furiosus*).

A resposta de sacerdotisa à rainha antecipa a vingança de Orestes (Tarrant, *ibidem*). A palavra *furiosa* aproxima Cassandra de *furia*. Para Kugelmeier (2014: 500):

The key word *furor* (with related forms) runs through Cassandra’s entire characterization. Presumably it is no accident that it is the final word of the whole play. The chorus, too, can see in her nothing but obsession (775). But she recognizes in Agamemnon’s death the veritable *pretium furoris* (869). Cassandra’s final prophecy (*veniet et vobis furor*: 1012) also means the triumph of the slave over her conqueror through the freedom that lies in death.

Borgo (1998 s.u. *furor*) expõe que o vocábulo tem duas acepções correlacionadas: “indica innanzitutto l’effetto delle passioni (...) e il conseguente atteggiamento di chi, in preda a esse, assume comportamenti contrari alla virtù o addirittura ad essa nocivi.” Ainda segundo esta autora, em Séneca, o termo *furor* ocorre com maior frequência na obra em poesia (cerca de dois terços: 75 em 123), pretendendo-se mostrar quais são os efeitos das *passiones* na sede hegemónica do ser humano e a sua evolução até ao *furor*, tornando as personagens *amentes* e dando-lhes um carácter monstruoso.

Recorde-se, em *Thy.*, que a *Furia* incute no espectro de Tântalo a tarefa de instigar nos irmãos o *caecus furor* (v. 27), de cujos resultados o leitor está já devidamente informado.

Há uma circularidade entre as tragédias que ocupam o tema da maldição dos Atridas⁵³⁰. As personagens vão infringindo as leis divinas e humanas no modo como sacrificam as suas vítimas⁵³¹, e recebem, em consequência, uma punição — isto é o que a *Furia* antevê, no acto primeiro (cf. os vv. 27-36 de *Thyestes*). No final de *Agamemnon* insinua-se que haverá continuidade (cf. Campos 1973-1974: 65). Orestes regressará (o *furor* tem, talvez, o sentido metonímico de uma força vingadora). Observou-se destas três tragédias que, à excepção de algumas personagens (Ama de Clitemnestra, por exemplo), ninguém fica impassível às circunstâncias da *fortuna*.

⁵³⁰ Podem notar-se algumas correspondências entre as *fabulae Thyestes* e *Agamemnon*. Em primeiro lugar, em ambas entra um espectro para informar sobre o desenvolvimento da acção. Tântalo e Tiestes dão a entender que foram enviados até ao mundo superior. No primeiro caso, a sombra de Tântalo desconhece quem deu a ordem e por isso se questiona (cf. vv. 1-4). Em *Agamemnon*, o fantasma de Tiestes limita-se a indicar que alguém o encaminhou (cf. vv. 1-2). Estas figuras nomeiam alguns dos célebres habitantes do mundo inferior: Sísifo, Ixíon e Prometeu (cf. *Thyestes*, vv. 6-12; *Agamemnon*, vv. 15-18). Esta enumeração leva Tântalo a perguntar que novo suplício lhe está reservado; no caso de Tiestes, permite-lhe falar de Tântalo, concomitantemente descrever os seus próprios crimes e os do irmão (cf. vv. 23-27). Ambas as sombras podem ainda representar o ímpeto das paixões que constroem as personagens (o espectro de Tântalo reflecte as dúvidas e recusas de Tiestes); ou serem forças superiores (e externas) que impulsionam os outros (o espectro de Tiestes instiga Egisto a agir).

⁵³¹ Tornam-se vítimas imoladas junto do altar. Recuperem-se as mortes de Pélops, dos sobrinhos de Atreu, de Ifigénia e de Agamémnon.

3.2. Thebae

3.2.1. *quantum monstri sit homo in hominem furens*⁵³²

A indagação sobre o assassino de Laio, para cumprir as exigências do oráculo de Apolo e purificar Tebas da peste, implica uma busca pela verdadeira identidade de Édipo⁵³³. Foi por este tema que a tragédia epônima de Sófocles se notabilizou, sendo Édipo o exemplo trágico de *hamartia*: na avidez de querer saber quem é o culpado, torna-se cego, descrente da verdade que Tirésias lhe dá a conhecer⁵³⁴. Os *agônes* com o adivinho e, mais tarde, com Creonte, desvendam uma propensão do soberano para a cólera, aspecto que é igualmente explorado por Séneca⁵³⁵. Como observam Huhn e Vöhler (2010: 459), há uma mudança no foco da tragédia do poeta de Córdoba: “the accent from tragic analysis to terror, horror and helplessness”.

Na verdade, há uma semelhança fundamental entre Édipo de Sófocles e a personagem de Séneca: ambos pretendem descobrir as causas da peste e saber quem assassinou o anterior *rex* de Tebas, mas a forma como se processa essa descoberta é diferente. Em *Oedipus*, a incapacidade de Tirésias de interpretar a vontade divina (vv. 297-298: *si foret uiridis mihi / calidusque sanguis, pectore exciperem deum*) obriga-o a socorrer-se do *extispicium*⁵³⁶, um dos momentos em que se pressente a ruína do palácio real de Tebas. Veja-se, em pormenor, o diálogo entre Édipo e Tirésias (vv. 384-387):

*Oe. Quid ista sacri signa terrifici ferant,
exprome; uoces aure non timida hauriam:
solent suprema facere securos mala.
Ti. His inuidebis quibus opem quaeris malis.*

⁵³² *De Ira* 3. 3.2.

⁵³³ cf. Huhn, Vöhler (2010: 458).

⁵³⁴ Cf. Sófocles, *OT* vv. 362 ss.

⁵³⁵ Na perspectiva de Staley (2014: 113), Séneca adapta a tragédia de Sófocles, dando-lhe características romanas, e com um propósito diferente: não temos um Édipo como herói que procura a verdade, mas “Oedipus as spectator to the revelation of a truth which he already suspects”. Em relação a este último aspecto, verifica-se que Édipo acredita que os seus pais são os reis de Corinto, por isso não suspeita ter cumprido o destino (v. 12, v. 272, v. 662, v. 663, v. 789). Pode ainda servir de argumento o alívio sentido pelo protagonista quando toma conhecimento da morte de Pólibo (cf. svv. 789-791).

⁵³⁶ Recorda Staley (2014: 118) que “*Extispicium* is used in Seneca’s *De Ira* as a model for the process of self-inspection, as a tool for self-knowledge.” O recurso a esta forma de adivinhação permite mostrar de que modo os *stulti* podem ficar perturbados quando conhecem a verdade não estando devidamente preparados.

A aliteração (*sacri signa*) e o imperativo (*exprope*) reforçam a necessidade que Édipo tem em entender os sinais perscrutados, uma vez que estão em causa o bem do povo, o respeito pelo rei assassinado (cf. v. 242) e a obediência à divindade (cf., e.g., vv. 239-243; vv. 247 ss.; vv. 512-513). Apesar de assumir que a revelação o levará a tremer, o rei pretende mostrar-se intrépido e enfrentá-la na adversidade extrema — ideia amplificada pela lítotes (*aure non timida*) e pela *sententia* (v. 386).

A resposta de Tirésias aos incentivos do soberano é, contudo, vaga. Comunica que não consegue interpretar com clareza os sinais dos deuses⁵³⁷, insinuando, porém, que Édipo será atormentado quando conhecer a verdade. Haverá, porém, nas palavras do adivinho, uma eventual censura à ambição de Édipo por querer desvendar a verdade. Alerta que ele terá inveja dos *mala* actuais — recorde-se que, no ponto de vista estóico, desconhecer o erro torna o ser humano menos culpado.

O confronto entre Édipo e Creonte (cf. vv. 509-529), depois do episódio da necromancia, sobressai o lado tirânico do primeiro que ameaça usar a força no caso de Creonte não revelar o nome do criminoso (vv. 518-519), não cedendo ao pedido deste de se manter calado. Igualmente ilustrativo para a representação do carácter imoderado de Édipo é a revelação do *senex* de Corinto (quando diz a Édipo que não é filho de Pólibo e Mérope): torna-se ansioso (vv. 822-824) e ávido em querer descobrir a verdade. Esta busca obsessiva de uma resposta corrobora a incapacidade de Édipo interpretar as manifestações da *natura*: os *affectus* toldam-lhe a *ratio*, não consegue procurar respostas *in se*.

Nem Jocasta consegue abrandar esta impetuosidade (vv. 825-827): *Siue ista ratio siue fortuna occulit, / latere semper patere quod latuit diu: / saepe eruentis ueritas patuit malo*. Na reiteração da conjunção *siue*, a figura feminina coloca como hipóteses: se a verdade permanece oculta, é devido a uma vontade superior (*Natura*, divindade — força superior) ou à *fortuna*. Nesse sentido, a perseguição do tirano é um acto contra a natureza, pensamento reforçado pelos poliptotos em estrutura paralelística e homotelêutica *latere ... patere... latuit*

⁵³⁷ cf. vv. 390-397. No ponto de vista de Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 387), “Tiresias’ enigmatic remark indicates that he sees the ritual’s signs (*sacri signa*) as betokening greater evil for Oedipus. The ‘unseeing’ seer (295) sees. Seneca, however, leaves it ambiguous as to what precisely he does see. In particular, it is unclear whether he ‘sees’ that Oedipus is Laius’ killer and is concealing that knowledge.” O Tirésias de Séneca diverge da personagem de Sófocles que se recusa, com firmeza, a revelar o autor do regicídio. Só o faz depois de acusado de ter urdido o assassinio (cf. *OT* vv. 345-349). Na tragédia de Séneca, entende-se que a personagem usa todos os processos de adivinhação para tornar clara a verdade. Esta é a conclusão que se tira dos versos iniciais da fala de Tirésias (vv. 293-295): *Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras / haut te quidem, magnanime, mirari addecet: / uisu carenti magna pars ueri patet*. Este cuidado pode ter que ver com o facto de que, explica Goldschmidt (1979: 103), “[l]e destin s’annonce dans les entrailles des victimes, mais c’est notre liberté intérieure qui le ratifie.”

... patuit. Em *eruentis*⁵³⁸ descortina-se uma atitude violenta no modo de desvendar a verdade. Ao pedir que Édipo não procure saber a verdade, talvez Jocasta insinue a ideia de que já a compreendeu⁵³⁹. Não é explícito, porém, se teme a reacção do tirano (que tende para excessos), ou se estará em causa o *amor maternus* (vv. 629-630⁵⁴⁰).

Quando Forbas desvenda a Édipo o mistério que envolve o seu nascimento⁵⁴¹, constata-se, no tirano, um súbito desejo de morrer (vv. 868-878). Lembre-se, a propósito do *topos da libido moriendi*, a *Ep.* 24. 24-25:

Quidquid horum tractaueris, confirmabis animum uel ad mortis uel ad uitae patientiam; [at] in utrumque enim monendi ac firmandi sumus, et ne nimis amemus uitam et ne nimis oderimus. Etiam cum ratio suadet finire se, non temere nec cum procursu capiendus est impetus. Vir fortis ac sapiens non fugere debet e uita sed exire; et ante omnia ille quoque uitetur adfectus qui multos occupauit, libido moriendi. Est enim, mi Lucili, ut ad alia, sic etiam ad moriendum inconsulta animi inclinatio, quae saepe generosos atque acerrimae indolis uiros corripit, saepe ignauos iacentesque: illi contemnunt uitam, hi grauantur.

Nesta carta, Séneca apela à firmeza de ânimo para suportar quer a vida quer a morte. Consciente de que ambos são indiferentes, o filósofo alerta para os perigos a que os seres humanos se sujeitam por amarem demasiado a vida (chegando ao exagero de preferir suportar todo o género de tortura, conquanto adiem, por instantes, a sentença de morte⁵⁴²). Condena de igual modo os que desejam morrer, por lhes ser odiosa a existência.

Édipo é um exemplo desta última categoria de pessoas. Comprova-se este juízo com a fala do mensageiro (cf. vv. 915-979). Os elementos que o *nuntius* fornece ao Coro

⁵³⁸ Este verbo aparece três vezes nesta tragédia (v. 297, na fala de Tirésias; v. 827, Jocasta; v. 961, Mensageiro), insinuando uma acção impetuosa, que se afasta da lei natural das coisas.

⁵³⁹ Neste sentido, aproximar-se-ia da tragédia de Sófocles (cf. vv. 829-832; vv. 1060-1072, diálogo entre Jocasta e Édipo).

⁵⁴⁰ Ao longo dos actos insinua-se que também Jocasta é culpada. É *nefasta* por no seu organismo se ter gerado uma prole ímpia (cf. vv. 638-639) — ideia sugerida na metonímia *uterus infaustus* (cf. v. 637). As aproximações que se fazem, pelas outras personagens, com a figura de Agave provam que ela é igualmente criminosa (cf. vv. 436-444; vv. 484-485; vv. 615-618). Lembra Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 436-44): “Agave functions both as a paradigm of the ‘impious’ mother who ‘unknowingly’ destroys her son (a paradigm already fixed in the past of the Theban royal house and now realized as present by Jocasta (...)) and as family precedent of Oedipus. Her ‘unknowing’ filicide is clearly intended to prefigure Oedipus ‘unknowing’ parricide.” O facto de Jocasta ter dado a Édipo filhos-irmãos dilacera, do ponto de vista psíquico, o tirano por ser, em simultâneo, pai e irmão dos filhos; marido e filho de Jocasta. Nesse sentido, o espectro de Laio compara o filho à Esfinge, considerando o enigma de Édipo mais monstruoso do que a criatura por ele destruída (vv. 638-641): *egitque in ortus semet et matri impios / fetus regessit, quique uix mos est feris, / fratres sibi ipse genuit — implicitum malum / magisque monstrum Sphinge perplexum sua*. O comparativo de superioridade estabelece uma aproximação entre Édipo e a Esfinge: sendo o soberano um *monstrum perplexum*.

⁵⁴¹ v. 866b: *Coniuge est genitus tua*. Usando as mesmas palavras finais de Édipo (v. 866a: *qua matre genitus?*), em estrutura paralelística, substituindo *mater* por *coniunx*, passando a frase interrogativa para afirmativa, Forbas responde-lhe de forma incisiva. O pronome possessivo *tua* em posição final de verso intensifica o momento do reconhecimento, agudiza a sensação de terror associada à descoberta.

⁵⁴² Exemplo de alguém que tenta adiar a morte é Bruto, como se lê na *Ep.* 82. 12.

possibilitam, aos leitores do século I, compreender a evolução das *passiones* no *animus* do *rex*, já que recuperam os acontecimentos que ocorreram após a entrada do tirano no palácio (final do acto quarto). O mensageiro pormenoriza, em primeiro lugar, os impetuosos movimentos exteriores do soberano (cf. vv. 915-926)⁵⁴³, causados pelos *affectus*.

Na conjugação temporal (*postquam*), o *nuntius* demarca o período cronológico dos acontecimentos que se prepara para narrar (v. 915-917): *Praedicta postquam fata et infandum genus / deprendit ac se scelere conuictum Oedipus / damnauit ipse*⁵⁴⁴. Com esta perífrase, a sintetizar o momento de *anagnorisis* de Édipo, introduz-se uma nova informação: *damnauit ipse*. É precisamente aqui que se centra a narrativa do mensageiro, no autoflagelo do tirano. O *Nuntius* adverte para o estado perturbado de Édipo (vv. 917-926):

*regiam infestus petens
inuisa propero tecta penetrauit gradu,
qualis per arua Libycus insanit leo,
fuluam minaci fronte concutiens iubam;
uultus furore toruus atque oculi truces,
gemitus et altum murmur, et gelidus uolat
sudor per artus, spumat et uoluit minas
ac mersus alte magnus exundat dolor.
secum ipse saeuus grande nescio quid parat
suisque fati simile.*

As palavras sugerem o descontrolo dos *affectus* relacionados com a *ira*. Vejam-se os adjectivos *infestus* (v. 917), *inuisa tecta* (v. 918) e *saeuus* (v. 925) para designar Édipo. O símile do leão líbio⁵⁴⁵ enfurecido (cf. vv. 919-920) reforça a ideia de movimento apressado de Édipo na altura em que se dirige para o palácio real (cf. v. 918: *properus gradus*), movido igualmente por um arrebatamento de cólera.

Os traços físicos são igualmente ilustrativos do estado perturbado do protagonista. O *uultus* é ameaçador (v. 921: *toruus*). O substantivo *furor* (cf. v. 921) esclarece o estado de loucura da personagem. A agitação é audível em *gemitus* e no *murmur* que é *altum*. Na origem deste adensar de emoções está o *dolor*, determinado pelo participio de *mergo* (intensificado pelo advérbio *alte*) e pelo adjectivo *magnus*. É este *malum* a causa de tão desmedido transtorno, que se visualiza no suor frio (cf. vv. 922-923: *gelidus sudor*). A forma

⁵⁴³ A par de Boyle (2011: *Comm.* Acto quarto), articulámos a fala do mensageiro em quatro momentos.

⁵⁴⁴ Repare-se no jogo de palavras: *praedicta, fata* e *infandum*, que têm subjacente um sentido de ‘dizer’.

⁵⁴⁵ No ponto de vista de Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 919-920), esta é a segunda metáfora que aparece em *Oedipus*, tendo a primeira ocorrência como referente a Esfinge (cf. v. 97). Sugere assim uma aproximação entre os dois seres — analogia que o espectro de Laio faz explicitamente (cf. vv. 640-641).

verbal *uolat* faz entender a abundância de *sudor* que alastra rapidamente pelos membros⁵⁴⁶. No verbo *spumo* percebe-se a violência da raiva que atinge a personagem. A *ira* transparece ainda do substantivo feminino *minae* (cf. v. 923).

Todos estes elementos, vistos de uma perspectiva exterior, espriam a violência dos *uitia* que se movem no interior de Édipo. Prepara-se, assim, o momento em que se desvenda o que o tirano urde contra si próprio. O *nuntius* desconhece o que Édipo pretende fazer (cf. *nescio quid*), mas tem a percepção de que será imoderado, como se entende pela escolha do advérbio *grande*. O adjetivo *similis* estabelece uma analogia com os *fata* do protagonista e certifica que o ímpeto da personagem terá um efeito monstruoso. Ao citar as palavras de Édipo, o *nuntius* desvenda o carácter violento do protagonista (vv. 926b-934). A *libido moriendi* é consequência da profunda *aegritudo*, prova que Édipo não tolera o *fatum*.

Numa apóstrofe ao ânimo (vv. 933-934)⁵⁴⁷, o tirano censura o facto de temer a morte, retomando, com uma *sententia* (cf. v. 934), a ideia estóica de que este indiferente pode ser uma forma de libertação da *fortuna* que escraviza o ser humano. Por instantes sente-se vítima inocente desta força maior (cf. v. 934: *innocens*⁵⁴⁸). Confiante neste princípio, agarra na espada (diz o *nuntius* — cf. vv. 935-936). No entanto, num súbito arrebatamento de cólera, recua nos seus intentos, recupera o sentimento de que é um criminoso, sente necessidade de expiar o seu *scelus* (vv. 939-941). A recordação do incesto fá-lo recobrar as forças e indu-lo à acção. O relato do mensageiro é relevante para se compreender este novo acesso de *furor* (vv. 957b-967):

*Dixit atque ira furit:
ardent minaces igne truculento genae
oculique uix se sedibus retinent suis;
uiolentus audax uultus, iratus ferox
iamiam eruentis; gemit et dirum fremens
manus in ora torsit. at contra truces
oculi steterunt et suam intenti manum
ultra insecuntur, uulneri occurrunt suo.
scrutatur avidus manibus uncis lumina,
radice ab ima funditus uulsos simul
euoluit orbes.*

⁵⁴⁶ Esta descrição aproxima-se da que Séneca faz no *De Ira* 1. 1. 3-4.

⁵⁴⁷ Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 933-934) atesta que Séneca usa com alguma frequência esta apóstrofe, manifestando “mental struggle or resolution, being most often used at moments of self-rebuke”, estando em causa a teoria estóica das acções voluntárias das personagens que resultam do assentimento a um juízo ou a um ímpeto (*Ira* 2.1.3-5).

⁵⁴⁸ Também em *Phoenissae* Antígona menciona que Édipo é inocente (v. 205).

O vocabulário é ilustrativo na representação de estados de *ira*. Este *malum* agita o tirano com tanta violência que o enlouquece, ideia que se atesta em formas verbais (*furit*, *ardet*), na metáfora do fogo que lhe abrasa a face: espraia-se a crueldade dos *affectus* que trastornam por completo o protagonista. O adjectivo que atribui qualidades ao fogo é expressivo na imagem de um estado selvagem: *truculentus*.

O acumular de adjectivos para identificar a expressão do rosto é igualmente relevante, pois estão todos em consonância com a acção que o protagonista vai realizar: *uiolentus*, *audax*, *iratus*, *ferox*. Todas estas forças negativas são fundamentais para conseguir ousar cometer o *facinus* contra si próprio: escavar (cf. *eruo*) já não o seu destino, mas os olhos, que o impediram de ver claramente os indícios que a natureza lhe enviou. Atesta-se, em *avidus*, um impulso violento em direcção aos olhos com o objectivo de os arrancar.

No final da tragédia, quando Jocasta se suicida, Édipo responsabiliza-se pela morte da mãe (vv. 1044-1045: *bis parricida plusque quam timui nocens / matrem peremi: scelere confecta est meo*). No ponto de vista de Giancotti (1953: 95), “il processo interiore di Edipo è delineato come il processo d’un *furor*.” Lembra Cláudia Teixeira (2012: 333):

Assim, se as circunstâncias que conduzem à catástrofe lhe são alheias, porquanto motivadas extrinsecamente pelo *fatum*, todavia no espaço de liberdade que se cria para dar resposta a essas circunstâncias e à catástrofe Édipo revela-se irracional e, nessa qualidade, torna-se vítima das suas próprias acções.

Notamos que Édipo excede o *fatum* vaticinado: torna-se *bis parricida* (v. 1044), com o suicídio de Jocasta, por não frear as suas emoções. Por não aceitar o destino, arrasta consigo as pessoas que lhe estão próximas. Este efeito é igualmente observado em *Phoenissae*.

3.2.2. [*uia*] *quae me ab hac uita extrahat*⁵⁴⁹

Enquanto em *Oedipus*, a cegueira é o castigo mais adequado para o protagonista, nas *Phoenissae*, Édipo está tomado de uma profunda *libido moriendi*, provocada pelos impulsos das outras *passiones*, tema que menciona no v. 6: *quae me ab hac uita extrahat*. Édipo tenciona mudar o rumo que segue com a filha. A forma *extrahat* denota um sentido violento

⁵⁴⁹ *Phoen.* v. 6.

na acção: não basta ao protagonista morrer, ele pretende arrancar-se da vida, daquela vida que leva (*ab hac uita*), insistindo nessa ideia ao longo de todo o diálogo que mantém com Antígona.

Quanto mais intensas as emoções de angústia e temor, por ser um *caput nefandum* (sinédoque com que se auto-identifica como culpado), mais crescem os arrebatamentos de cólera⁵⁵⁰, mais vívido se torna o desejo de morrer. Leiam-se os vv. 38 a 45, recordação dos *antiqua supplicia* (vv. 37-38) que não foram ainda apaziguados:

*quid me, nata, pestifero tenes
amore uinctum? quid tenes? genitor uocat.
sequor, sequor, iam parce — sanguineum gerens
insigne regni Laius rapti furit;
en ecce, inanes manibus infestis petit
foditque uultus. nata, genitorem uides?
ego uideo. Tandem spiritum inimicum exspue,
desertor anime, fortis in partem tui.*

As perguntas retóricas e a repetição das formas verbais *tenes* e *sequor* manifestam impulsos divergentes. De um lado, Antígona quer o pai vivo e com ela, do outro, Édipo não quer regressar a Tebas e deparar com uma nova desgraça. Ele deseja retirar-se no Citéron e aí aguardar a morte. Vê-se um Édipo dividido entre um *amor* que arrasta consigo a ruína (*pestifer*⁵⁵¹) e a sua determinação em morrer. Os *affectus* causados pela audição (cf. *uoco*) e pela visão de Laio⁵⁵² inspiram-lhe um estado próximo da loucura.

Do ponto de vista retórico, o poliptoto (*uides ... uideo*), em estrutura paralelística, evidencia um espírito psicologicamente debilitado pelo sentimento de culpa, impelindo-o a agir contra si mesmo. Os adjectivos *inimicus* e *desertor* atribuem ao *spiritus* e ao *animus* um

⁵⁵⁰ Vejam-se, por exemplo, os vv. 30-38 e 44-50.

⁵⁵¹ No ponto de vista de Frank (1995: 90), *pestifer* tem aqui o sentido de odioso, sendo uma hipérbole. Além disso, ainda que “[t]he oxymoron suggests the paradox of Oedipus’ situation: one would not usually regard filial devotion as abhorrent, but to Oedipus, who is not a normal parent, and who wants to die because of that fact, the love that motivates Antigone to restrain him from suicide is *pestifer*.” O adjectivo pode estar a atribuir ao nome outro sentido, de carácter funesto (cf. Borgo 1998 s.u. *pestifer*), ao amor de Antígona pelo pai, visto que retarda a morte dele tempo suficiente para Édipo arrastar consigo a desgraça dos filhos (cf. vv. 350-362). Repare-se que, na última fala de Édipo, antes da entrada do mensageiro (vv. 306-319), Antígona assume uma atitude de suplicante (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 306-307), persuade, enfim, Édipo a permanecer vivo. A *pietas* filial consegue atenuar (v. 310: *mollire*) um ânimo pautado por ser indomável (v. 307: *indomitum*; v. 309: *inuictus*), ideia reforçada pela figura etimológica em antítese *indomitum domas* (v. 307), e completamente subjugado pelos *affectus*. O adjectivo *durus* (v. 310) revela que as paixões estão já enraizadas no íntimo do protagonista, amplificando a proeza de Antígona. A repetição de *iubente te* (v. 314) dá provas de uma personagem já vencida pela compaixão e predisposta a seguir a filha para onde ela desejar.

⁵⁵² A descrição que o próprio Édipo faz do que vê mostra um estado de alucinação. Na imagem de Laio enlouquecido, que traz as insígnias reais manchadas de sangue e ataca as órbitas do filho (Édipo vê tudo isto sendo ele cego), pode entender-se um estado transtornado pela *libido* de punir-se pelo crime cometido (parricídio).

sentido excessivo: Édipo está contra ele próprio, deseja desaparecer porque se julga traidor e inimigo.

O *furor* é abrandado, por uns momentos, com as palavras de Antígona (cf. vv. 51-79), pois nasce em Édipo a esperança: vê que, contra as suas expectativas, da sua estirpe provém alguém verdadeiramente *pius*. A dúvida em relação à existência de *pietas* na sua família, apresentada em duas perguntas retóricas (v. 82: *Fortuna, cedis? aliquis est ex me pius?*), assola-o, indu-lo a um novo impulso, reflexo do seu desespero: *non esset umquam, fata bene noui mea, / nisi ut noceret* (vv. 83-84). Côncio de que dele não pode resultar alguém que cumpra os deveres para com os pais⁵⁵³, Édipo é acicatado pelo *dolor*. A condicional especifica o contexto em que a sua progénie pode usar da *pietas*: *ut noceret*. A oração final remata o tom sarcástico do anterior soberano de Tebas: as manifestações de amor só podem ter um sentido, ainda que não imediatamente descortinável, prejudicial. Ele próprio é um exemplo, se se recordar que foi pela *pietas* que abandonou Corinto, por julgar Pólibo e Mérope sua família de sangue.

A crença de ser uma criatura ominosa acicata a forçados *affectus* (vv. 90 a 92): *liceat ulcisci patrem / adhuc inultum. dextra quid cessas iners / exigere poenas?* No desejo obsessivo de vingar o pai, Édipo esconde a dor por ter sido ele o assassino. Sintetiza Frank (1995: 101):

He expresses a series of paradoxical ideas — that his only safety lies in not being saved (89-90), that his existence is a living death (94-6), that Antigone's piety is, in the context, not piety at all (97-8), that being forced to die is as bad as, or worse than, being compelled to live (98-101). These effectively suggest a mind tormented to its limits. Oedipus' insistence on his desire for death rather than life (102) and on his right to control his destiny (103-4) reminds him of the kingdom over which he no longer has control and of his quarrelling sons (107-8), the thought of whom drives him to a more urgent desire for action and death (108-10).

No imoderado desejo de morrer, Édipo reconhece que a natureza dispõe de múltiplas formas de abandonar a vida (cf. vv. 110-118): pelo fogo, pelo mar, por alguma rocha escarpada ou outro elemento natural⁵⁵⁴. A referência aos montes lembra-lhe a Esfinge,

⁵⁵³ Lembra Fitch (2002: 277): “For Oedipus the very idea of right relationships in the past or future is inconceivable. Such expressions of *pietas* as occur in the play frequently carry incestuous overtones of excessive physical or emotional closeness between father and daughter, mother and son. These themes are underlined by the repeated use in the play of familial terms, ‘mother,’ ‘brother’ etc., almost to the exclusion of proper names.”

⁵⁵⁴ Este pensamento faz lembrar uma das *Ad Lucilium epistulae morales*, em específico a 70. 14, em que o filósofo afirma que *nihil melius aeterna lex fecit quam quod unum introitum nobis ad uitam dedit, exitus multos*. Nos vv. 151 a 153 das *Phoenissae*, Édipo volta a demonstrar que a natureza possui caminhos possíveis para abandonar a vida. Este tema também é, por exemplo, desenvolvido na carta mencionada, parágrafo 2. Em ambos

instigando-lhe a cólera: entende que não o destruiu, limitou-se a substituí-lo, maculando de outra forma a cidade de Tebas (cf. vv. 118-124), como se depreende do comparativo de superioridade (v. 122): *monstrum repone maius*. Distingue-se ainda pelos enigmas que tem para enunciar: o da Esfinge apenas coube a Édipo conseguir resolvê-lo, já para o dele ninguém encontrará uma resposta (vv. 122-124). A escolha do vocabulário dá a entender a coexistência da cólera com uma dor profunda, sendo os adjetivos, que qualificam o *pectus* igualmente ilustrativos: *durum* (v. 113), a insinuar que suportou várias dores, e *ferus* (v. 140). Este lado selvagem pode remeter para um sentimento próximo de cólera. Édipo define o seu *fatum*⁵⁵⁵ como *tam inextricabile* (v. 133) que faz dele um *monstrum*.

Compreende-se, então, em Édipo um desejo de vingança contra si mesmo. A hipotipose das trevas (vv. 143-145: *tenebrae*, *alta nox*, *Tartarus*) e o poliptoto (*Tartaro*, *Tartarum*) dão a entender uma vontade impetuosa de deixar a vida. A treva que o cobre (a metáfora *alta nox* designa a cegueira de Édipo) não é suficiente (*parum*). Por isso, reclama o direito de escolher a morte (v. 146): *morte prohiberi haud queo*. Sente-se *totus nocens*⁵⁵⁶ (v. 158) por, no seu espírito, abundar um sem-número considerável de *scelera* (v. 159), pelo que a cegueira já não é suficiente, foi apenas uma castração voluntária em relação ao contacto social (vv. 169-171). Pede, por isso, auxílio a Laio (v. 171): *debitum tandem exige*⁵⁵⁷. Uma vez que a sua mente não tem força suficiente para abandonar o estado de inércia, Édipo procura em Laio⁵⁵⁸ um impulso (ou força) exterior que o incentive à coragem de pôr termo à vida (vv. 173-178). A confluência de dois marcos temporais distinguidos pelos advérbios de tempo (para o passado: v. 172, *tunc*; v. 174, *tum*; para o presente: v. 172 e v. 176, *nunc*) e a repetição do verbo *haeret* atestam o entusiasmo febril da personagem por acreditar que

os casos se pretende demonstrar que a natureza garante ao homem meios suficientes para conservar, em qualquer circunstância, a suprema liberdade.

⁵⁵⁵ A propósito da função do *fatum* enquanto tema unificador das duas partes da peça, explica Giancotti (1953: 97): “[v]ien fatto di chiedersi se il fatum regni mentovato da Edipo non formi un tema unificante le Fenicie, di là dall’intervallo di trama esistente fra i due frammenti. Nel secondo frammento è rappresentato lo sviluppo di eventi presagiti nel primo frammento da Edipo, come conseguenze inevitabili del fatum regni. (...) Ma ad una più attenta lettura ci si fa chiaro che il fatum regni nominato da Edipo e da Giocasta non è un motivo capace di collegare intrinsecamente i due tronconi delle Fenicie per la semplice ragione che esso non agisce nello spirito dei personaggi, resta estraneo alle loro coscienze effettuali, cioè ai moventi e ai fini delle azioni e dei pensieri in cui essi sono effettivamente impegnati”.

⁵⁵⁶ Nas falas de Édipo constata-se a recorrência de vocábulos com campo lexical do crime (v. 23, v. 48, v. 108, v. 167: *scelus*; v. 143: *sceleri*; v. 159, v. 216: *scelerum*; v. 218: *scelera*; v. 242: *sceleribus*; v. 7: *nefandi capitis*; v. 80: *nefanda domo*; v. 223: *nefandus*; v. 231, v. 300: *nefas*; v. 231: *criminum*; v. 272: *crimen*). Esta constante alusão a tão grande *nefas* torna claro um sentimento de culpa que o aflige. A procura violenta de uma forma de morrer (o número de vezes em que a palavra *mors* ocorre, cerca de 23 entre os vv. 80 e 181, é também significativo) prova que o seu ânimo está completamente dominado pelas *passiones*.

⁵⁵⁷ A dívida (*debitum*) exigida parece remeter para o dever que o filho tinha de vingar o pai (recorde-se a maldição dos Atridas, por exemplo).

⁵⁵⁸ Invoca-o como fúria paterna.

finalmente o castigo será cumprido. Nesse sentido, exorta-se lembrando que a punição (v. 179: *eruisti lumina*) foi menor (v. 179: *minus*) do que as acções nefastas ousadas (vv. 179-180: *audacter ... praestitisti*).

O discurso de Édipo termina com a ideia de que ele encontrou um caminho para sair da vida (vv. 180-181): *nunc manum cerebro induit: / hac parte mortem perage qua coepi mori*. A figura etimológica (*mors, mori*), os imperativos dirigidos a si próprio (*induit; perage*), o vocativo (v. 178: *Oedipe*), o pronome possessivo na segunda pessoa do singular (v. 179: [*lumina*] ... *tua*) atestam a animosidade que sente por si mesmo, remetendo para a ideia de um estado perturbado pelos *uitia*, observado por Antígona. Esta personagem tenta dissuadir o pai de cometer o suicídio (cf. vv. 182-215): com um discurso argumentativo, ela pretende apaziguar-lhe as emoções. Testa os juízos formulados por Édipo para confirmar que estão à mercê das *passiones*. Tenta, por isso, avaliar com discernimento os *mala* paternos.

Antígona expõe as *irae* de Édipo que o tempo não aplacou (vv. 186-187) e confirma no pai um espírito há muito alterado pela cólera. A passagem do tempo, que, para os estóicos, funciona como força para diminuir os *affectus* e possibilita o apaziguamento do *animus*, não obteve quaisquer resultados benéficos na atenuação dos *mala*, como ilustra a lítotes *haut ... fractas*.

Ao tornar patente as emoções de Édipo, as que podem estar na origem da sua cólera, do desejo continuamente ávido de punir-se, da *libido moriendi*, Antígona demonstra ser suficiente a mutilação anteriormente perpetrada e desnecessário o suicídio, como se deduz das perguntas que dirige ao pai (207b-208): *quid te in infernas agit / sedes, quid ex his pellit? ut careas die?* A forma *agit* sugere que ele é conduzido pelos *affectus* para o mundo inferior. Antígona recupera o raciocínio de Édipo para desfazer um por um todos os argumentos do pai que justificam a sua opção pelo suicídio.

O reconhecimento da origem deste *malum* e a opinião de que nele tudo está conotado com o sacrilégio⁵⁵⁹, o que suscita o desejo de se ocultar (cf. vv. 216-231), fazem recrudescer a agitação do seu íntimo (vv. 231-232): *inhaeret ac recrudesce nefas / subinde*. A forma verbal *inhaeret* confirma que o *nefas* está firmamente assente no *animus*, enquanto o

⁵⁵⁹ Os adjectivos escolhidos pelo protagonista, para se autocaracterizar, atestam a sua consciência de ter um perfil sacrilégio: *pestiferus* (cf. v. 220), *nefandus*, *incestificus*, *exsecrabilis* (v. 223). Depreende-se em *pestiferus* a ideia de transmissor do miasma que poluiu toda a cidade de Tebas (cf. por exemplo, 219-222), e que levou à descoberta dos seus crimes (cf. em *Oed.* de Séneca e *OT* de Sófocles). Com os outros adjectivos, Édipo especifica a categoria de *scelera* praticados: *Nefandus* remete para uma acção criminosa (< *nefas*) proibida pelas leis divinas (um dos crimes que cometeu foi o assassinio do pai); *incestificus* recorda o seu amor incestuoso (com Jocasta); *exsecrabilis* pode estar conotado com o ódio que sente pela sua descendência. Segundo Frank (2014: 450), "Oedipus acknowledges his legal innocence but brushes it aside as irrelevant in the face of the objective horror of his crimes (218): *dira fugio scelera quae feci innocens*."

incoativo *recrudescit* sugere uma chaga que se agrava com progressiva violência. O advérbio *subinde* dá testemunho da frequente amargura da personagem. A presença de Antígona é a memória viva e presente do crime abominável (cf. vv. 229-231) e as suas palavras agudizam, de forma constante, o sentimento de culpa de Édipo, já que insistem em referências a graus de parentesco⁵⁶⁰. Édipo comprova, ainda, com este discurso a sua incapacidade de aceitar o destino⁵⁶¹.

A enumeração de Édipo de todas as atrocidades cometidas e, principalmente, o esclarecimento da profecia que envolve a destruição de Tebas⁵⁶² induzem Antígona a, numa última tentativa, dissuadi-lo de procurar a morte. Em forma de *captatio benevolentiae*, e para o lembrar da doçura dos laços familiares, a jovem recorre a algumas palavras do campo lexical de parentesco (v. 288: *genitor*; v. 289: *pater natos*) e ao poliptoto do pronome pessoal (*tibi ... tu ... tu ... tibi*) para comprovar que existe um motivo suficiente (*abunde*) para que se mantenha vivo (*causa uiuendi*): precisam dele (vv. 288 a 294). Antígona faz depender de *potes* (v. 291) várias acções (enumeradas em assíndeto, criando, assim, um ritmo rápido) que apenas ele (*unus*) conseguirá ter bom resultado (cf. vv. 290-293). Com a *sententia* (v. 294): *uitam tibi ipse si negas, multis negas*, reforçada pela iteração do verbo *nego* em estrutura paralelística, Antígona pretende fazer ver que ele está a demonstrar um ânimo misantropo por estar afastado de todos e por persistir no desejo de morrer⁵⁶³. Ao privar-se da vida outros o seguirão, vítimas da guerra civil (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 294).

Nem o pedido de auxílio dirigido pelo Mensageiro, como representante do povo tebano, põe fim às emoções de Édipo, antes agrava o estado de *dolor* do filho de Jocasta, desencadeando um novo movimento de cólera (vv. 338-347). Nestes versos, Édipo enfatiza

⁵⁶⁰ cf. v. 182: *parens*; v. 183: *natae*; v. 190: *pater*; v. 204: *genitor*; v. 211: *natos ... matremque*; 215: *genitor*.

⁵⁶¹ Nos vv. 233-236, Édipo repete o constante anseio de morrer e é esse o sentimento que lhe transtorna o espírito. Na metáfora da “cabeça pesada de trevas” (v. 233: *caput tenebris graue*) compreende-se a cegueira física mas também, porventura, uma personagem derrotada, escravizada por completo pelas emoções, em cujo espírito se misturam raiva e *dolor*: Édipo sente que o fardo que o oprime sobrecarrega, por sua vez, a própria terra (cf. *grauo*).

⁵⁶² Frank (1995: *Comm. ad loc.* 273-306) aproxima os vaticínios de Édipo dos pronunciados pelo espectro de Tiestes em *Agamemnon*, diferenciando-os em alguns pormenores: as profecias do espectro concretizam-se (Agamémnon morre às mãos de Egisto e Clitemnestra), não existe qualquer tensão no espectador / leitor porque é antecipado o desenlace trágico no acto 1. Já nas *Phoenissae*, “the destruction envisioned by Oedipus cannot actually strike Thebes (...). Nevertheless, the most natural interpretation of his words is that destruction is on its way and will arrive.” This points to the intention of Seneca to include in his play the mutual murder of the brothers by which Thebes is saved.” A referência à ruína total de Tebas (cf. vv. 338 ss.) pode depreender um estado de *amentia* em Édipo, vítima dos seus *mala*. Ele encontra um meio de vingar-se de si próprio pelos crimes dos filhos: as acções que eles praticarem provocarão o sofrimento paterno. Nesse sentido, os vv. 338 ss. são representativos para ilustrar a cólera excessiva da personagem. Ele passa do estado de previdente para o de alguém que anseia por mais acções cruéis.

⁵⁶³ Séneca defendia que o homem devia evitar a morte se alguém da sua família ou dos seus próximos o exigisse. Veja-se, a título de exemplo, *Ep.* 104. 3-4.

os futuros crimes dos filhos, mesmo considerando que o dele foi terrível. Édipo exorta os filhos a destruírem por completo a cidade e tudo o que nela há de mais sagrado. Insiste em palavras do campo lexical do fogo (vv. 340: *facibus*; 341: *flamma*; 345: *conflate*; 346: *concremetur*; 347: *ignis*) por acreditar que, por uma conflagração, a cidade ficará, de facto, purificada, liberta da mancha familiar (vv.344-345: *maculatos lares / conflate*), perspectiva que vem amplificar a *ira* (vv. 350-358):

*Vides modestae deditum menti senem
placidaeque amantem pacis ad partes uocas?
tumet animus ira, feruet immensum dolor,
maiusque quam quod casus et iuuenum furor
conatur aliquid cupio. non satis est adhuc
ciuile bellum: frater in fratrem ruat.
nec hoc sat est: quod debet, ut fiat nefas
de more nostro, quod meos deceat toros:
date arma matri*

Infere-se da pergunta retórica um certo sarcasmo na personagem. Os verbos *uideo* e *uoco*, dispostos em quiasmo, acentuam as paixões. Repare-se na assonância nasal a sugerir lentidão, um apaziguamento de ânimo numa *mens modesta*, que contrasta com o vigor dos sons oclusivos (*p, c, d, t*) para mostrar que Édipo suporta a realidade com grande dificuldade. Ideia análoga é transmitida em *de Ira* 3. 6. 1: *sublimis animus, quietus semper et in statione tranquilla conlocatus, omnia infra se premens quibus ira contrahitur, modestus et uenerabilis est et dispositus; quorum nihil inuenies in irato*. Há proximidade entre os dois textos sob o ponto de vista do sentido⁵⁶⁴: só um espírito elevado é capaz de dominar qualquer estado afectivo contrário à razão, no caso específico, a *ira*. Na pergunta retórica, Édipo confirma a incapacidade de aquietar a discórdia entre irmãos uma vez que ele próprio está intumescido (cf. *tumet*) pelos *affectus*: pela *ira* e pelo *dolor*⁵⁶⁵.

No desejo de que os filhos prossigam com a guerra, Édipo parece vaticinar os destinos deles e de Jocasta. A aliteração em oclusiva gutural surda acentua a noção de grandeza que Édipo deseja (*cupio*) nas acções dos filhos. No uso da hendíadis e do comparativo de superioridade mostra que os males iminentes não são bastantes para ele, enquanto a iteração da lítotes em *uariatio* (*non satis est ... nec hoc sat est*) revela uma alma doente: nem a guerra civil nem a luta fratricida lhe bastam e, para que o acto ímpio se assemelhe ao dele, persuade

⁵⁶⁴ A escolha de palavras torna igualmente próxima a fala de Édipo e o diálogo *de Ira*, e.g. pelo emprego dos adjectivos *modestus, placidus, tranquillus*.

⁵⁶⁵ cf. cap. *Aegritudo*, em *sum nocens: / feci nocentes (...) / peperit nocentes*.

os filhos a que dêem as armas à mãe⁵⁶⁶. A insistência em referir-se ao leito⁵⁶⁷ desvenda o propósito de denunciar que todo o mal teve origem nesse local (o nascimento de Édipo e o dos seus filhos).

Frank (1995: *Comm. ad loc.* 355) julga que em *frater in fratrem ruat e date arma matri* se forma o clímax da categoria de *facinora* que ele pretende que os da sua progénie cometam: “It is, indeed, the climax of the destructive fury which has raged in Oedipus since the beginning of the play and which now is extended to include his sons”. No ponto de vista desta autora, esta fala de Édipo assemelha-se a uma imprecação: “Seneca transforms both the general curse on the house and the specific curse of Oedipus into a genetic phenomenon, a hereditary compulsion for evil (...), which manifests itself in each generation” (*ibid.*). O objectivo do tragediógrafo centra-se na demonstração de caracteres que têm em comum uma predisposição natural para o *nefas* e que agem por impulsos motivados por um ou vários *mala*.

Este aspecto é fundamental para a análise de Antígona. Designada por Édipo como *regimen et ... unicum ... leuamen* (vv. 1-2), ela assume na totalidade a dupla função de guia (do ponto de vista físico e psicológico): pretende reconduzir o pai para um caminho mais correcto. Não tem qualquer interesse em abandoná-lo na sua desdita. Mostra, por isso, os seus deveres filiais.

Nos vv. 38-39, Édipo sugere, porém, que o amor da filha por ele é *pestiferus*⁵⁶⁸, por Antígona não quer separar-se do pai. O uso de palavras do campo lexical da negação (*nulla, nemo, umquam*) confirmam um apego da jovem a Édipo: *Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum / corpore resoluat, nemo me comitem tibi / eripiet umquam* (vv. 51-53). O substantivo *uis* e o verbo *eripio*, conotados com força / violência, dão provas de um carácter ousado, capaz de fazer frente a qualquer situação que a impeça de permanecer junto do pai.

Por contraste à cobiça material dos irmãos que os torna rivais (vv. 53-56: *Labdaci claram domum, / opulenta ferro regna germani petant — / pars summa magno patris e regno mea est, / pater ipse*), Antígona demonstra a sua *pietas*: sente-se privilegiada por ter junto de si a melhor parte do reino, o pai. O poliptoto *regna ... regno* distingue Polinices e Eteócles dela, na parte da escolha que cada um faz. Esta devoção filial, que espanta Édipo (cf. vv. 80-81), pode sugerir uma certa ausência de comedimento da personagem (vv. 56-62):

⁵⁶⁶ Como repara Frank (2014: 454), enquanto Édipo incita os filhos a darem as armas a Jocasta, “[h]is words are echoed in Jocasta’s contrasting plea for the brothers to refrain from violence against each other, *dexterarum matri date*”, o que estabelece pontos de relação entre as duas secções das *Phoenissae*.

⁵⁶⁷ cf. *tori* v. 267, v. 357; *thalami* v. 270, v. 346.

⁵⁶⁸ Este passo foi já analisado no cap. *Libido*, em [*uia*] *quae me ab hac uita extrahat*.

*non hunc auferet frater mihi
Thebana raptō sceptrā quī regno tenet,
non hunc cateruās alter Argolicas agens;
non si reuulso Iuppiter mūdo tonet
mediumque nostros fulmen in nexus cadat,
manum hanc remittam. prohibeas, genitor, licet:
regam abnuentem, derigam inuiti gradum.*

A anáfora do advérbio negativo, que se liga ao verbo *aufero*, tem o propósito de amplificar a ideia de não ser possível separá-la de Édipo: Antígona quer permanecer junto do pai em qualquer circunstância, mesmo quando ele a proíbe (cf. *prohibeas*, *abnuentem*, *inuiti*). Este comportamento deve-se não só ao seu amor mas também a um medo velado de perder Édipo.

Em períodos curtos e incisivos (trimembres), reforçados pelos verbos de movimento que se vão sucedendo (um na segunda pessoa e dois na primeira pessoa do singular — *prohibeas ... regam ... dirigam* —, uma acção envolve necessariamente a outra), dirigindo-se à figura paterna, Antígona denuncia uma certa exaltação. Leiam-se os vv. 63-66: *in plana tendis? uado; praerupta appetis? / non obsto, sed praecedo*. Pela *correctio* a filha demonstra um perfil vigoroso que, aparentemente, não teme, antes aceita qualquer decisão paterna (vv. 64-66): *quo uis utere / duce me, duobus omnis eligitur uia: / perire sine me non potes; mecum potes*. Confirma-se um espírito audacioso pelo *incrementum*: pela antítese, o poliptoto do verbo *possum*, Antígona limita a escolha paterna. A *compositio* do discurso dela continua na senda de comprovar que o percurso do pai será o dela (vv. 67-76):

*hic alta rupes arduo surgit iugo,
spectatque longe spatia subiecti maris:
uis hanc petamus? nudus hic pendet silex,
hic scissa tellus faucibus ruptis hiat:
uis hanc petamus? hic rapax torrens cadit,
partesque lapsi montis exesas rotat;
in hunc ruamus? dum prior, quo uis eo.
non deprecor, non hortor. extingui cupis
uotumque, genitor, maximum mors est tibi?
si moreris, antecedo, si uiuis, sequor.*

A anáfora *uis hanc petamus? (...) in hunc ruamus?* (a insinuar, pela forma verbal escolhida, violência no acto) tem por objectivo tornar evidente que ela o seguirá⁵⁶⁹. A enumeração dos múltiplos locais, todos de fácil e próximo alcance (veja-se a iteração do advérbio *hic*), apropriados para findar a vida recorda um passo do *De Ira* 3. 15. 4:

Vides illum praecipitem locum? illac ad libertatem descenditur. Vides illud mare, illud flumen, illum puteum? libertas illic in imo sedet. Vides illam arborem breuem retorridam infelicem? pendet inde libertas. Vides iugulum tuum, guttur tuum, cor tuum? effugia seruitutis sunt. Nimis tibi operosos exitus monstro et multum animi ac roboris exigentes? Quaeris quod sit ad libertatem iter? quaelibet in corpore tuo uena.

Fazendo uso da repetição em poliptoto do pronome *ille*, da anáfora de *uides* e do pronome possessivo na segunda pessoa do singular, Séneca mostra que a natureza e o próprio corpo do ser humano estão dotados de várias formas para sair da vida. Qualquer caminho é possível quando, neste contexto, alguém pretende libertar-se da escravidão, seja ela a um tirano, seja aos próprios *uitia*. Repare-se que, nas *Phoenissae*, o advérbio *hic* marca a proximidade (Antígona mostra a Édipo as possibilidades que têm à frente deles); já no diálogo, o advérbio distancia, porque se escreve para o leitor (imagina-se que género de locais existem quando se pretende abandonar a vida).

O uso da *praeteritio* em dupla negação (*non deprecor, non hortor*), o superlativo de *magnus* em aliteração (*maximum mors*) e a *uariatio* (*cupis, uotum*) sublinham a intenção de Antígona: não continuará a tentar dissuadir o pai de ir ao encontro da morte⁵⁷⁰. Finda, porém, com uma alternativa, amplificada pelas duas orações condicionais em estrutura antitética: *si moreris, antecedo; si uiuis, sequor*. A estrutura frásica em isocolo sublinha o pensamento que Antígona foi desenvolvendo ao longo da sua fala e antecipa uma tentativa de dissuadir o ânimo paterno, expressa por *correctio* (vv. 77-79): *Sed flecte mentem, pectus antiquum aduoca / uictasque magno robore aerumnas doma; / resiste: tantis in malis uinci mori est*.

Nestes últimos versos plasmam-se uma firmeza de carácter que aproxima a personagem feminina do ideal estóico, como atesta a escolha de vocabulário do campo lexical da moderação em verbos no imperativo (*flecte, aduoca, doma, resiste*); em

⁵⁶⁹ Antígona tenta a argumentação (quase desesperada) que acha que poderá evitar o suicídio do pai: ao demonstrar-se disposta a matar-se com o pai (melhor, antes do pai), acredita que o amor que Édipo sente por ela poderá levá-lo a mudar de intentos.

⁵⁷⁰ São várias as palavras do campo lexical da morte (*perire, extinguí, mors, moreris*). Esta primeira secção da *fabula* centra-se no obsessivo desejo de morrer que Édipo experimenta.

substantivos ligados ao poder da *ratio* (*mentem, pectus, magno robure* — metáfora para identificar um ânimo vigoroso, reforçada pelo quiasmo *uictasque magno robore aerumnas*).

O homeoptoto amplifica a concepção de ser um acto de ignomínia se Édipo se interessar pela morte apenas para evitar os males, de onde se induz que sábio é aquele que resiste de modo impassível ao sofrimento, como lembra Séneca, na *Ep.* 58. 36⁵⁷¹:

Non adferam mihi manus propter dolorem: sic mori uinci est. Hunc tamen si sciero perpetuo mihi esse patiendum, exhibo, non propter ipsum, sed quia impedimento mihi futurus est ad omne propter quod uiuitur; inbecillus est et ignauus qui propter dolorem moritur, stultus qui doloris causa uiuit.

Há uma certa semelhança entre a fala de Antígona e o passo citado. Em ambos se utiliza a expressão: *uinci mori est*. Na obra em prosa, como se observa, o autor explica em que circunstâncias o homem deve recorrer ao suicídio: os estóicos só o aceitam se a alma, ao não conseguir libertar-se dos *mala*, perder faculdades essenciais que dificultam manter uma vida digna.

O discurso argumentativo de Antígona dá ocasião a que Édipo, num primeiro impulso a elogie (vv. 80-81): Antígona distingue-se dos restantes membros da família de Édipo. Os preceitos da filha são, no entanto, imediatamente rejeitados. Na apóstrofe à filha caracteriza-a, no v. 94, de *animosa uirgo*. O adjectivo tem um duplo sentido: ‘corajoso’, por um lado, o que se relaciona com a grandeza de alma; ‘intrépido’, ‘ousado’ (no sentido negativo), por outro.

Nota-se, em síntese, que os argumentos usados por Antígona são válidos, os preceitos e os deveres que vai evocando para persuadir Édipo a moderar os seus *uitia* estão correctos, dão testemunho da sua *pietas*⁵⁷². Entende-se, porém, do discurso dela um receio de perder o pai. Esse medo leva-a a formular a hipótese de segui-lo na morte, se ele optar por escolher

⁵⁷¹ Na *Epistula* 24. 24-25, Séneca especifica o que se entende por *libido moriendi*. Critica os homens que correm para a morte. Na perspectiva do filósofo é tão errado amar demasiado a vida como é excessivo o ódio que se sente por ela. Ambos os casos evidenciam que o homem se sujeita aos *affectus*. Édipo é exemplo de alguém que não suporta o peso da vida e por isso tão obstinadamente quer morrer (cf. Pratt 1983: 102). Frank (1995: *Comm. ad loc.* 77-79) refere que a decisão de abandonar a vida, para os seguidores da doutrina estóica, deve ser feita com o uso da razão, nunca sob o domínio dos *affectus*. Como indica Cícero (*Fin.* 3. 18. 60), os estóicos aceitam esta escolha no momento em que o ser humano deixa de viver de acordo com a natureza.

⁵⁷² Veja-se a fala de Antígona (vv. 181-215), no cap. *Formido*, em *Plerique inter mortis metum et uitae tormenta miseri fluctuantur* (...). Sobre este aspecto, Frank (1995: 31) explana: “The injunctions of Antigone to face misfortune with courage conform the Stoic teaching and some scholars have gone so far as to regard her as an *exemplum* of Stoic virtue which emerges triumphant from the battle between Reason and Passion, as Oedipus capitulates in the face of her distress. This view ignores certain un-Stoic aspects of Antigone’s behaviour, notably her assertion that she will not ask Oedipus to abandon his anger (186-7) and possibly her excessive attachment to him (61-79)—to the point of being willing to die with him. In any case, to regard Antigone, and by extrapolation, Oedipus, purely as Stoic *exempla* would be distort the nature of work.”

esse caminho, mas antecipando a sua⁵⁷³. Recordem-se as palavras dela: *praecedo* (v. 64), *dum prior, quo uis, eo* (v. 73), *si moreris, antecedo* (v. 76). Este receio de perder Édipo é condenado por ele, como se lê nos vv. 94 e 95: *funus extendis meum, / longasque uiui ducis exsequias patris*. O paradoxo comprova que ele não tem mais condições morais e físicas para permanecer entre os vivos, por isso censura Antígona por ela tentar dissuadi-lo⁵⁷⁴. Por um lado, a jovem acha que é falta de coragem de enfrentar a adversidade, se o pai se suicidar (além de acreditar que ele pode ainda ser útil, cf. vv. 288 ss.); por outro, a perspectiva de Édipo que acha que a sua liberdade (última) é poder escolher a morte (vv. 97-100):

*peccas honesta mente, pietatem uocas
patrem insepultum trahere. qui cogit mori
nolentem in aequo est quique properantem impedit;
[occidere est uetare cupientem mori]*

Na *sententia* que profere, ele prova que a atitude da filha não só é incorrecta como é também condenável. Está a agir de forma criminosa, como sugerem as formas verbais: *pecco* e *occido*. A vontade dela é, na opinião de Édipo, grave (vv. 101-102): *nec tamen in aequo est: alterum grauis reor: / malo imperari quam eripi mortem mihi*. Com esta *correctio*, Édipo salienta que se impõe que ela o deixe morrer.

No que aos outros filhos diz respeito, Etéocles e Polinices, o anterior tirano entende que são piores do que ele, como se pode deduzir dos vv. 273-287:

*si quod etiamnum est tamen,
qui facere possent dedimus. abieci necis
pretium paternae sceptrum et hoc iterum manus
armauit alias; optime regni mei
fatum ipse noui: nemo sine sacro feret
illud cruore. magna praesagit mala
paternus animus. iacta iam sunt semina
cladis futurae: spernitur pacti fides;
hic occupato cedere imperio negat,
ius ille et icti foederis testes deos
inuocat et Argos exul atque urbes mouet
Graias in arma: non leuis fessis uenit
ruina Thebis; tela flammae uulnera
instant et istis si quod est maius malum,
ut esse genitos nemo non ex me sciat.*

⁵⁷³ Esta vontade de se antecipar a Édipo pode ser apenas uma forma de o dissuadir do suicídio, mas pode reflectir a incapacidade de Antígona de suportar a perda do pai — como acontece com Anfítrio em relação aos seus netos quando Lico ameaça matá-lo com os filhos e esposa de Hércules (cf. *Hercules furens* vv. 509-510).

⁵⁷⁴ Nos vv. 235-236, Édipo demonstra que se assemelha a um espectro que vagueia pelo mundo dos vivos. A referência aos *superi* diz respeito, neste contexto, aos homens, o que sugere que a personagem está no *limen* entre a vida e a morte, mais próxima, contudo, desta última.

Na oração condicional atesta-se a possibilidade de a *natura* ter produzido algo pior do que Édipo, mas porque descende dele. Este passo, que se assemelha a um vaticínio sobre a ruína de Tebas, parecem sugestivos na caracterização de Etéocles e de Polinices. No desejo de obter o poder, identificam-se ânimos hostis, sujeitos à cólera. A aliteração *pretium paternae* denota um certo sarcasmo da personagem por ter recebido o ceptro depois do regicídio, como se tratasse de um prémio do assassinio.

Este pensamento leva-o a afirmar que o poder de Tebas implica sempre algum crime, noção amplificada pela metáfora do ceptro como arma (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 275-276), pela referência aos *fata* associados ao reino de Tebas, e ainda pela aliteração *sine sacro* em forma de lítotes (*nemo sine sacro feret / illud cruore*). Édipo relaciona o governo desta cidade com o derramamento de sangue (cf. *cruor*). Em relação ao adjectivo *sacer*, explica Ernout-Meillet (s.u. *sacer*) que “désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller; de là le double sens de ‘sacré’ ou ‘maudit’”. Neste contexto, no ponto de vista de Frank (1995: *Comm. ad loc.* 277-278), “alludes to the blood of a kinsman, considered sacred because of the religious bond of *pietas* linking members of a family to one another and to the gods; it may be a veiled reference to the mutual slaughter of the brothers (see on 273-306)”. O adjectivo pode ainda estar conotado com a maldição dos Labdácidas, sugerindo, assim, o miasma iniciado por Édipo e continuado pela sua progénie. Veja-se a metonímia *paternus animus* (para se identificar) a insinuar que coexiste nos seus filhos a mesma tendência para a transgressão (*magna mala*).

A dupla aliteração *iacta iam sunt semina* cria uma atmosfera de desastre iminente (*cladis futurae*). A inimizade entre Etéocles e Polinices sugere-se pelos pronomes *hic* e *ille*. A tirania do primeiro (*occupato cedere imperio negat*) instiga o outro a uma guerra civil (insinuada pela metáfora *mouet in arma*). Tudo converge para a ruína de Tebas. A lítotes *non levis* hiperboliza a crueldade do flagelo que acomete uma cidade que está já *fessa*, extenuada pela sucessão de *nefas* (desde a esfinge, a peste, a descoberta da identidade de Édipo, a rivalidade entre irmãos cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 284-285).

A enumeração, em assíndeto, de elementos característicos da guerra (*tela flammae uulnera*) adensa a ideia de crueldade entre irmãos. O comparativo de superioridade (*maius malum*) faz entender a possibilidade de haver um mal maior do que a guerra civil, o que pode ser uma alusão à morte dos dois irmãos (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 286). A lítotes final, intensificada pela aliteração (*nemo non*), mostra que Édipo os reconhece como seus filhos apenas na perversidade (cf. vv. 296-302).

Já Antígona denomina-os de *natos ... grauiter furentes* (vv. 289-290) e de *uecordes ... iuuenes* (v. 291). O advérbio dá provas da gravidade da loucura deles, avaliação que é ampliada pela escolha de palavras semanticamente aparentadas (*furens* e *uecors*). Depreende-se, por estes juízos, que só estados de alma privados de razão violariam um pacto (v. 293: *foederi laeso fidem* — referência a Etéocles) ou ameaçariam com uma guerra ímpia (v. 290: *impii belli minas* — Polinices).

Na origem dos *mala* de Polinices, em particular no desejo de investir contra o irmão (v. 373: *auxilia Graiorum rogat*), está o *dolor* por ter sido *exul* e ter vagueado (v. 372: *errat*) durante três anos⁵⁷⁵. A violação do pacto fraterno e o ter sido obrigado a fugir da sua pátria (v. 373: *profugusque regum*) terão amplificado este *affectus* e instigado a *ira*.

Ao mesmo tempo, depara-se nesta personagem uma *libido potestatis*. Talvez seja pertinente recordar os vv. 374-375: *gener est Adrasti, cuius imperio mare / quod scindit Isthmos regitur*. A referência ao vasto território de Adrasto confirma o desejo imoderado pelo poder. Segundo Jocasta, a causa de Polinices é justa (em *causa* espelha-se um conceito jurídico⁵⁷⁶), mas é condenável a forma como o reclama (vv. 378-379): *regnum reposcit: causa repetentis bona est, / mala sic petentis*. A aliteração e a figura etimológica do verbo *peto* (*repetentis... petentis*), a antítese (*bona ... mala*), em estrutura quiástica espraia a categoria de *facinus* que este filho pretende realizar por reivindicar um direito de forma errada.

Corroborar este entendimento o escudeiro, quando instiga Jocasta a travar a guerra entre os irmãos. Identifica Polinices como inimigo (v. 398: *infesta fulgent signa* — diz respeito aos sete chefes que investem contra Tebas). Incitada tanto pelo *Satelles* como por Antígona a refrear os *enses infesti* (cf. v. 405), a rainha de Tebas confirma a discórdia que divide os filhos (vv. 408-414):

*petere qui fratrem uolet,
petat ante matrem. tela, qui fuerit pius,
rogante ponat matre; qui non est pius
incipiat a me. feruidos iuuenes anus
tenebo, nullum teste me fiet nefas;
aut si aliquod et me teste committi potest,
non fiet unum.*

⁵⁷⁵ O número de anos parece ser uma novidade de Séneca em relação à tradição grega, como afirma Frank (1995: *Comm. ad loc.* 370-371): “Neither Sophocles nor Euripides specifies the length of Polyneices’ exile as precisely does Seneca, but three years would seem to be plausible: one year of voluntary exile while Eteocles was reigning (cf. E. *Ph.* 71-2) and two years during which Polyneices tried to persuade Eteocles to give up the throne, failed, married Adrastus’ daughter, and began preparations for war against his brother.”

⁵⁷⁶ cf. Frank (1995: *Comm. ad loc.* 378).

Neste passo abundam palavras e construções repetidas em estruturas paralelísticas (cf. vv. 409-411) e quiástica (cf. vv. 412-413). A rainha apresenta uma alternativa: ou as armas são depostas e os jovens refreados ou o crime será maior, ideia que a lítotes reforça (*non est pius; non fiet unum*).

A indicação desta possibilidade deixa perceber o carácter perverso de um ou de ambos os filhos. Também o adjectivo *feruidus*, cujo sentido é ‘ardente’, supõe, em forma de metáfora, jovens encolerizados — por outras palavras, consumidos pelo ardor das paixões. Antígona recorda à mãe que nem as lágrimas dela os demoveram (vv. 417-418): *et ecce motos fletibus credas meis, / sic agmen armis segne compositis uenit*. Num tom irónico, esta personagem comprova o estado de ódio dos irmãos, entendendo-se este *uitium* pelo uso de vocabulário semanticamente aparentado para indicar movimento (*motus*, *agmen*) e pelos adjectivos *segnis* e *compositus*.

Os vv. 414b a 416a indiciam rapidez nos preparativos para o confronto: *Signa collatis micant / uicina signis, clamor hostilis fremit; / scelus in propinquo est*. O *asyndeton* ordenado nos colos traduz celeridade e violência da acção: aproxima-se o crime, metáfora para designar o confronto entre as hostes, categorizando, deste modo, o aspecto hediondo do acto.

O escudeiro⁵⁷⁷ complementa Antígona, denuncia a crueldade da luta (vv. 435b-436): *iamque in alternam necem / illinc et hinc miscere cupientes manus*. No participio de *cupio* plasma-se a ferocidade dos guerreiros pelo desejo ávido de verter sangue, pensamento que é amplificado no substantivo *nex*. O súbito aparecimento da figura materna no campo de batalha permite interromper as investidas de ambos os lados da contenda.

O *Satelles* faz entrever, no seguimento da narração daquilo que vê⁵⁷⁸, os ânimos dos irmãos (vv. 438-439): *paci fauetur, omnium ferrum latet / cessatque tectum — uibrat in fratrum manu*. A oposição entre os espíritos da hostes, favoráveis à paz, e o dos irmãos é explícita e reforçada pela estrutura quiástica (*omnium latet cessatque ... uibrat in fratrum manu*), ao passo que a forma verbal *uibrat* demonstra uma certa impaciência por parte de Etéocles e de Polinices, os únicos que mantêm brandidas as suas espadas. A *sententia* (v.

⁵⁷⁷ Sobre a originalidade dos vv. 427-442 atribuídos ao escudeiro, veja-se Frank (1995: *Comm. ad loc.* 427-472).

⁵⁷⁸ A propósito desta *teichoskopia*, Frank (2014: 451) observa que “[i]n a unique transition speech, the Satelles describes Jocasta’s flight to the battlefield as it is taking place, her arrival between the lines of battle and the freezing of hostile activities as she pleads with both sides (427–442). This dramatic innovation, cinematic in character and a development of the conventional messenger speech, which recounts events that have already occurred, enables Seneca to achieve a seamless change of scene so that we rejoin the action on the battlefield in line 443. “

442: *negare matri, qui diu dubitat, potest*) faz depreender que eles (ou um deles) vão negar o pedido materno, como se deduz também do participio de *abnuo* (v. 441: *rogat abnuentis*).

Quando Jocasta se dirige às hostes, para captar a sua atenção, pressente-se o espírito dos guerreiros de cada uma das cidades. O adjectivo *animosus* (v. 445) aponta para a audácia dos jovens que vêm de Argos (designada pelo patronímico, ascendente dos reis argivos⁵⁷⁹). A rainha qualifica os habitantes de Tebas com o adjectivo *ferox* (v. 445), escolha que insinua o carácter impetuoso dos seus jovens e, por extensão, caracteriza os perfis de Etéocles e Polinices, que não se deixam apaziguar (vv. 450b-459):

*dexteras matri date,
date dum piae sunt. error inuitos adhuc
fecit nocentes, omne Fortunae fuit
peccantis in nos crimen: hoc primum nefas
inter scientes geritur. in uestra manu est,
utrum uelitis: sancta si pietas place,
donate matri bella; si placuit scelus,
maius paratum est: media se opponit parens.
proinde bellum tollite aut belli moram*

A vigorosa aliteração *dexteras ... date / date dum*, a antepífora, em *geminatio* pretende captar a benevolência dos filhos, numa tentativa de uni-los pelo amor que ela tem por ambos (cf. vv. 380-383; v. 461). As *dexteræ* simbolizam para os romanos o penhor da amizade (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 450). A conjunção *dum* intensifica a urgência de aplacar a cólera de ambos enquanto ainda há tempo, no sentido em que ainda não foi praticado o crime. Jocasta parte deste pensamento para distinguir os seus crimes e de Édipo dos dos filhos.

O advérbio *adhuc* cria uma separação temporal: os primeiros cometeram uma falta contra a vontade, por desconhecimento. Verifica-se, na abundância de palavras do campo lexical da culpa, a tentativa de mostrar que ela e Édipo foram constrangidos (*inuitos*) pela Fortuna a *peccare* (*error, nocentes, peccantis, crimen*). Com estes argumentos tenta atenuar o valor dos *facinora* de ambos e permite-se reprovar de forma severa o que os filhos desejam cometer. Enquanto a escolha da palavra *nefas* para nomear a acção deles atesta o seu carácter ímpio, uma vez que é contra as leis divinas (Ernout-Meillet: s.u. *fas*), o adjectivo *scientes* testemunha a ideia de uma maior culpa no crime, uma vez que será cometido de forma consciente, o que remete os filhos de Édipo e Jocasta para perfis monstruosos.

A *uariatio* (na figura etimológica *pious, pietas*; em *dextera* e *manus*) reitera os incentivos da rainha. Apresenta, em duas orações condicionais, a existência de dois

⁵⁷⁹ cf. Bloch (2005: s.u. Inachus).

caminhos, mostrando-lhes que têm a liberdade de optar por um deles. O poliptoto de *placeo* em estrutura quiástica (*pietas place ... placuit scelus*) distingue as escolhas (a alternativa é a *pietas* ou o *scelus*) e a aliteração *pietas place* tem o objectivo de os influenciar na opção. Jocasta pretende impulsioná-los para o caminho da *uirtus*⁵⁸⁰ e todo o seu discurso vai nesse sentido, tem a função de um elemento exterior, que os incita na direcção correcta.

Apesar de todos os esforços da rainha, o desejo de lutarem⁵⁸¹ parece ser superior. Na tentativa de desarmar Polinices, Jocasta deixa transparecer, pela hipálage, o perfil impetuoso do filho (vv. 467-468: *impium /ensem*; vv. 468-469: *tremement iamque cupientem excuti / hastam*). O adjectivo *impius*, a determinar a espada, recorda o acto sacrílego dele, por conduzir as hostes para uma guerra civil. Do participio de *tremeo* e do adjectivo *cupiens*, atribuído a *hasta*, compreendem-se os ímpetos que agitam a personagem, enquanto em *caput belligerum* (cf. v. 472) é determinada a avidez do carácter de Polinices. Na sua origem da *passio* está o sentimento de rivalidade com Etéocles, por este não ter sido cumprido o pacto fraterno (cf., por exemplo, vv. 462-463). O modo como pretende adquirir o poder dá provas de um ânimo que não faz uso da razão, como bem comprova a rainha (vv. 557b-559): *quis tenet mentem furor? / petendo patriam perdis? ut fiat tua, / uis esse nullam?* A primeira pergunta retórica revela, por um lado, o espanto materno pela consciência do acto, em segundo, focaliza-se no estado psíquico do filho: apenas uma mente debilitada pelo *furor* escolheria atacar a própria cidade, mostra-lhe, por isso, a crueldade da guerra, o sofrimento que esta implica, pretendendo com isso atenuar o estado furioso da personagem.

A violência deste cólera de Polinices é ainda insinuado no adjectivo *uesanus* (v. 584): mostra que a alma do filho está doente, intumescida pela raiva (cf. *tumor*), e por isso Jocasta volta a pedir-lhe que apazigue as emoções nefastas e escolha o caminho da piedade. Nesta fala, a rainha demonstra que no seu peito existem *affectus* que aproximam Polinices do perfil de um tirano, rancoroso (cf. vv. 586 ss). Polinices não entende de que forma o seu

⁵⁸⁰ O aparecimento de Jocasta serve, em termos físicos, de força de atrito: os movimentos dos guerreiros que se preparavam para a guerra são travados. Intenta, com esta paragem física da acção, apaziguar os ímpetos interiores das personagens. Jocasta não consegue refreá-los por dois motivos: em primeiro lugar, pela intensidade dos *mala* (o ódio entre irmãos está já fixo), em segundo, Jocasta é também dominada pelas paixões. Na verdade, ela é igualmente afectada mas pela *spes*. Vejam-se os vv. 516-519: *nate suspensae metus / et spes parentis, cuius aspectum deos / semper rogavi, cum tuus reditus mihi / tantum esset erepturus, aduentu tuo / quantum daturus*. A utilização de palavras aparentadas sinonimicamente em estrutura quiástica (*tuus reditus ... aduentu tuo*) e a anáfora (cf. v. 515 e v. 516: *nate*) fazem entender a insistência na confluência de dois *affectus*: o medo de um novo sofrimento (sugerido na palavra *metus*, na perifrística activa, no verbo *eripio*) e a expectativa (*spes*) perante a possibilidade de ter diante de si o exilado, que intensificou esse desejo de tornar a vê-lo. O suspender da acção dá a possibilidade de focar a agitação interior das personagens.

⁵⁸¹ cf., por exemplo, vv. 491-492: *id gerere bellum cupitis, in quo est optimum / uinci*. Também nas perguntas retóricas nos vv. 496-498: *exoro? an patri / inuideo uestro? ueni ut arcerem nefas, / an ut uiderem propius?* Nesta última citação, entende-se a hostilidade que divide os irmãos.

procedimento é revelador de um perfil cruel, visto que, na sua mente concentram-se ideias como: não querer ser um eterno fugitivo (v. 586: *Vt profugus errem semper?* — transpira desta pergunta retórica um profundo ressentimento); castigar o irmão⁵⁸²; não ser inferior à esposa (cf. vv. 595-598). O objectivo do filho de Édipo concentra-se em obter igualmente o poder, conclusão que Jocasta retira do discurso dele (vv. 599-601): *Si regna quaeris nec potest sceptro manus / uacare saeuo, multa quae possint peti / in orbe toto quaelibet tellus dabit*. O interesse da mãe, ao notar a impossibilidade de refrear os impulsos tirânicos do filho, é desviá-lo para outros lugares (cf. vv. 602-616). O adjectivo *saeuus*, a qualificar o ceptro, metonímia para simbolizar o poder, torna claro que, a par de Etéocles, também Polinices anseia pelo poder absoluto e cruel.

Os incitamentos que Jocasta faz ao exilado, a partir desse momento, pretendem expor, da forma mais clara possível, que a atitude de Polinices torna o seu acto mais condenável do que o de Etéocles. Os argumentos dela têm o propósito de demonstrar que o caminho escolhido pelo filho não é o da justiça — como ele julga, de forma errada — mas o de acções mais reprováveis do que as do actual soberano de Tebas (vv. 617-620): *Melius exilium est tibi / quam reditus iste: crimine alieno exulas, / tuo redibis. melius istis uiribus / noua regna nullo scelere maculata appetes*.

O comparativo de *bene* (em iteração, cf. v. 617, v. 619) faz a correspondência entre o exílio e o modo como a personagem regressou, sendo o primeiro o mais aceitável; é melhor procurar um novo reino em vez de cometer um crime hediondo em busca do trono de Tebas. O verbo *appeto* denota um desejo intenso de obter algo. Ao usar a forma verbal *appetes*, a rainha mostra o descomedimento de Polinices em relação aos *regna*, lembrando-lhe, na forma do participio de *maculo*, que Tebas está suficientemente poluída (está já extenuada) em virtude de tantos crimes, não precisa de mais um. Uma vez que Polinices não domina a sua *libido*, então que poupe a cidade e dirija a sua ambição para outros reinos. Com a *sententia* (vv. 624-625: *regna cum scelere omnibus / sunt exilis grauiora*), a figura materna comprova

⁵⁸² vv. 588-589: *quid paterer aliud, si fefellissem fidem? / si peierassem?* As perguntas retóricas provam que Polinices se acha vítima de uma injustiça e, por isso, deve punir o culpado. O uso da oração condicional com o verbo no mais-que-perfeito do conjuntivo atesta a irrealidade das hipóteses colocadas e torna mais evidentes as afeições relacionadas com o *dolor* e com a *ira* (reforçadas pela assonância em fricativa lábio-dental: *fefellissem fidem*): ele, que nada fez é obrigado a errar, é punido pela *fraus* alheia (vv. 589-590). Já o irmão, o verdadeiro culpado, não recebe qualquer castigo, antes é premiado com o poder de Tebas pelo *facinus* que cometeu. O quiasmo (*fraudis ... poenas... praemium scelerum*) agudiza esta opinião de que sofre injustamente. Também pela fala de Jocasta se dá a entender que Etéocles tem um perfil desumano. Veja-se o v. 484: *si pacis odium est*. Na condicional, que traduz neste caso uma possibilidade, a figura materna faz notar a tirania da personagem. Ambos os irmãos erram nos seus juízos, no ponto de vista estóico, e arrastam consigo não apenas eles próprios, mas toda uma cidade.

ser mais insuportável o *scelus* de Polinices do que todos os exílios. Faz ainda ver as consequências da guerra: arrasta consigo a ruína, é incerta.

As invectivas de Jocasta espriam-se ainda na pergunta retórica (vv. 638-640): *quale tu hoc bellum putas, / in quo execrandum uictor admittit nefas, / si gaudet?* A condicional do presente insinua a possibilidade de o irmão de Etéocles se alegrar com o *nefas*, e se Polinices sentir, de facto, algum contentamento, então ele dará provas de um perfil horrendo. O adjetivo *exsecrandus* a categorizar o *nefas* imprime uma característica abominável à personagem.

Compreende-se, na resposta de Polinices, que as hipóteses colocadas por Jocasta se confirmam. No seu íntimo apenas uma ideia se mantém, vingança, pensamento que se interpreta dos vv. 643-644: *Sceleris et fraudis suae / poenas nefandus frater ut nullas ferat?* Nenhum argumento utilizado pela mãe conseguiu abrandar a perturbação interior do filho. Infere-se que ele se precipitará para o *nefas*, levando com ele a família e a cidade⁵⁸³. Tebas volta a ser o local onde se desenvolvem novos acontecimentos trágicos na *fabula Hercules furens*.

3.2.3. *non sic abibunt odia*⁵⁸⁴

Modela-se, com o aparecimento de Juno na tragédia *Hercules Furens*, o resultado de uma *ira* enraizada. Este *affectus* não só precipita a figura na loucura, como leva consigo o protagonista. No discurso da *nouerca* entende-se de que forma o *dolor* a impele ao desejo obsessivo de vingar-se do seu inimigo, Hércules (vv. 27-30):

*non sic abibunt odia; uiuaces aget
uiolentus iras animus et saeuus dolor
aeterna bella pace sublata geret.
Quae bella?*

Num tricolon, plasma-se o vigor do *affectus* na personagem a partir da escolha de palavras do campo lexical da cólera⁵⁸⁵. A repetição das palavras *odia* (v. 27, v. 35) e *ira* (v.

⁵⁸³ Para uma perspectiva sobre alguns dos problemas que esta tragédia apresenta, em específico se está ou não completa, v. Frank (1995: 11-12 e 2014: 452-453). Na verdade, a ausência de odes corais e a forma como a *fabula* termina, faz pensar que estaria incompleta.

⁵⁸⁴ *Hercules furens* v. 27.

28, v. 34), em quiasmo, e a busca obsessiva de Juno por encontrar algo doloroso para o inimigo amplificam o seu rancor, uma vez que não consegue vingar-se de Hércules: os trabalhos que a deusa impõe ao protagonista causam-lhe deleite e não sofrimento por sair deles vitorioso (cf. vv. 27-40). Sobressai, ainda, em Juno um carácter *ferus*, pretende estimular os ódios por Hércules (*non sic abibunt odia*), persistindo em encontrar meios de prejudicá-lo (como se induz do futuro de *aget*, v. 27).

Também os adjectivos merecem atenção: a qualificar os acessos de cólera surge a forma *uiuaces*, o que transparece um *uitium* que ganhou vida própria, se fixou no *intus*, sendo, por esse motivo, impossível de controlar; ao passo que *uiolentus*, a determinar o *animus*, expressa as paixões que agitam a sede hegemónica; o adjectivo anteposto, *aeterna*, a atribuir intemporalidade aos *bella*, clarifica os desígnios da deusa feminina. A antítese (*bella* e *pacis*) e a iteração da palavra *bella* amplificam o desejo dela de subverter a ordem: Juno anseia instigar o sofrimento contínuo em Hércules.

A deusa desperta o ânimo com a hipótese de Hércules querer ascender às moradas celestes (cf. vv. 47ss., vv. 64ss., v. 74). A insistência neste pensamento vai intensificar a *ira*. Leiam-se os vv. 75 e 76: *Perge, ira, perge et magna meditentem opprime / congregere, manibus ipsa dilacera tuis*. A repetição do verbo *pergo*, no imperativo, a apóstrofe à *ira* e a assonância em nasais (a insinuar um movimento lento) concita o ímpeto das emoções. Ao acumular imperativos de forma gradativa ascendente (*perge, opprime, congregere, dilacera*), Juno acicata a ferocidade do seu próprio ânimo, explicitando a sua aversão pelo protagonista no sintagma *tanta odia* (v. 77).

As ideias de Juno vão sendo encadeadas gradualmente até compreender que a única forma de derrotar Hércules é causar uma guerra contra ele mesmo (cf. v. 85). A partir deste momento, a deusa passa à acção, pedindo apoio às Euménides (vv. 86-88): *Adsint ab imo Tartari fundo excitae / Eumenides, ignem flammeae spargant comae, / uiperea saeuae uerbera incutiant manus*. A assonância em nasais ocasiona um movimento lento, a lembrar uma descida até aos locais mais profundos dos Infernos, para encontrar e daí trazer as divindades infernais, conhecidas por se encarregarem de punir crimes de sangue (cf., por exemplo, Ésquilo, *Eu.* vv. 354-359), sendo as suas vítimas enlouquecidas⁵⁸⁵. Juno pretende mostrar a Hércules o mundo inferior (vv. 91b a 99):

⁵⁸⁵ Juno especifica que, além da cólera, é agastada por um *saeuus dolor*. Sobre este aspecto, veja-se o cap. *Aegritudo*, em *omni se genere saeuitiae profecturus maeror exercear*.

⁵⁸⁶ cf. Ésquilo, *Ch.* vv. 1048-1050, versos que correspondem ao primeiro contacto visual que Orestes tem com as divindades. Citam-se os versos: δμῶαί γυναῖκες, αἶδε Γοργόνων δίκην / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι / πυκνοῖς δράκουσιν. Estas deusas são comparadas a Górgonas. A presença delas implica, na personagem, um

*hic tibi ostendam inferos.
 reuocabo in alta conditam caligine,
 ultra nocentum exilia, discordem deam
 quam munit ingens montis oppositi specus;
 educam et imo Ditis e regno extraham
 quidquid relictum est: ueniet inuisum Scelus
 suumque lambens sanguinem Impietas ferox
 Errorque et in se semper armatus Furor —
 hoc hoc ministro noster utatur dolor.*

Com o ódio revigorado, Juno vai pormenorizando o plano de vingança. Pretende guiar o filho de Júpiter para os *inferi* (v. 91). O advérbio de lugar (v. 91: *hic*) determina os limites espaciais, mas neste caso não se trata apenas de um espaço físico, inclui igualmente o psicológico⁵⁸⁷. A acumulação das trevas coloca-se ante os olhos do leitor / espectador, em metáfora do resultado da *dementia*: obnubilamento da *ratio*. Para este negrume contribuem não só o nomear das divindades que habitam na obscuridade dos infernos ou mesmo a referência a este lugar (cf. vv. 90-9)⁵⁸⁸, mas também algumas palavras que merecem comentário. É o caso de *caligo* (v. 92) para designar ‘trevas’, palavra que pode ter um sentido físico, mas igualmente moral (Ernout-Meillet: s.u. *caligo*).

Juno, ao mencionar a deusa da discórdia, especificando que está envolta na sombra profunda (cf. a forma do adjetivo *altus*), pode insinuar o malefício das paixões. Vai, paulatinamente, toldar a *ratio*, pensamento sugerido pelo recurso a consoantes nasais. Recorde-se que este *affectus* é *acerbus*, proveniente da sede hegemónica⁵⁸⁹. Assim, a *dea discordia* estará, talvez, a representar o ânimo de Juno, uma vez que foi sempre uma forte opositora de Hércules. Sobre estes *bella*, afirma Pratt (1983: 116),

delírio. Apolo (A. *Eu.* v. 71) afirma que estas deusas nasceram do mal: *κακῶν δ' ἑκατὶ κατέγοντ'*. Este mal pode ter como referente actos perversos. Durante a ode coral, na antístrofe C, as Erínias dão a conhecer o estado psicológico em que deixam as suas vítimas. Atente-se nos vv. 377-380 da tragédia *Eumenides*: *πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ὑπ' ἄφρονι λύμα· / τοῖον γὰρ ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσος πεπόταται, / καὶ δνοφερὰν τιν' ἀχλὺν κατὰ δώματος αὐδᾷ- / ται πολύστονος φάτις*. Veja-se em Eurípides, a tragédia *Orestes*, os vv. 255 a 257 que dizem respeito ao momento em que o protagonista vê as Erínias. Compreende-se que está já alucinado por um sentimento de medo, de culpa, consciente de ter praticado um crime terrível (como revela a Menelau, no verso 396: *ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δειν' εἰργασμένος*). Já nos vv. 260 e 261, Orestes descreve-as como *αἱ κυνώπιδες / γοργῶπες, ἐνέρων ἱέραι*. Johnston (2004: s.u. Erinyes) explica que “[m]ostly, the Erinyes are daughters of Night (...) or they originate from drops of blood shed during Uranus’ castration (...), which indicates their connection with crime within a family, in particular patricide (...). According to the oldest and most widespread theory, the Erinyes represent the angry dead who return in order to punish the living.”

⁵⁸⁷ cf. Silva 2008: 90.

⁵⁸⁸ Entre os vv. 86 e 112, são vários os elementos relacionados com as trevas quer sob o ponto de vista físico (geográfico) quer psicológico. Os dois espaços parecem entrecruzar-se. O insistente apelo ao mundo infernal pode ter que ver com uma catábase psicológica necessária à personagem para encontrar meios apropriados que lhe permitam vingar-se.

⁵⁸⁹ cf. *Sectio prima*, cap. *Viuerē omnes beate uolunt*.

The nature of this conflict with self is indicated when Juno threatens to bring against Hercules the forces of death — that is, moral death — on earth (...). The metaphor equating Hades with moral death continues when Juno summons the Furies to inspire both Hercules and herself with irrational fury (107-12).

Com o enumerar de males personificados, encontrados nas profundezas das moradas de Plutão⁵⁹⁰, a deusa encontra o meio adequado para derrotar a *uirtus* de Hércules. Pelo *Furor* e pelo *Error*, Hércules vai confundir a sua família, o que terá como sequência o *Scelus* e a *Impietas*. Segundo Dupont (1995: 56):

La Profanation—*Impietas*—, qui est l'équivalent du *nefas*—, et le *Furor* sont ici des divinités infernales évoquées par Junon, qui les fera venir sur terre pour qu'elles s'emparent de l'espace des vivants. Ces paroles dessinent dans un défilé allégorique l'action tragique, et rappellent que pendant l'action tragique le monde des hommes va être hanté par des passions monstrueuses.

Os adjectivos são determinantes para ilustrar os actos monstruosos: *inuisum* (v. 96) comporta um sentimento de ódio (ao determinar o substantivo *scelus*, remete para os crimes filicídio e uxoricídio), *ferox* a categorizar a *impietas* personificada, denuncia um comportamento impetuoso e cruel. Este adjectivo, o particípio do verbo *lambo*, seguido do complemento directo, *sanguinem*, e a assonância em nasal reforçam a ideia de ferocidade no acto de Hércules. Quanto ao adjectivo *armatus*, a atribuir qualidade ao substantivo *furor*, depreende-se que este *malum* precipitará o herói, conduzindo-o, neste caso, ao crime e à impiedade. Repare-se que Hércules usará, para o efeito, as suas próprias armas.

Todo este pensamento formulado por Juno, no decorrer do acto primeiro de *Hercules furens*, esclarece os prejuízos dos *affectus*: o *dolor* intenso (cf. v. 99) acicata a *ira*. Pressente-se, pelas figuras de retórica escolhidas, que o delírio da personagem divina vai crescendo. Veja-se a *geminatio* do pronome *hoc* (v. 99) a denotar o entusiasmo que sente pela descoberta do *minister* que lhe permitirá, em breve, apaziguar o seu sofrimento. Os verbos usados são expressivos: nas formas de imperativos (v. 100: *incipite*; v. 101: *concutite*; v. 104: *agite ... petite*; v. 105: *concutite*) e de conjuntivos exortativos (v. 102: *ducat*; v. 103: *corripiat*; v. 105: *excoquat*), Juno impulsiona as deusas inferiores à acção.

A repetição do imperativo *concutite*, cujo sentido implica violência ('sacudir juntamente / com violência, abalar, agitar') na forma como a deusa pretende atacar o inimigo

⁵⁹⁰ Note-se a estrutura paralelística, em *uariatio*, que vai ajustando o raciocínio da deusa levando-a ao encontro da forma ideal de punir Hércules (v. 86 e v. 95): *Adsint ab imo Tartari fundo excitae e educam et imo Ditis e regno extraham*.

(cf. v. 105: *pectus*), e as palavras do campo lexical do fogo permitem ilustrar o poder nefasto da loucura. São exemplo: *pinus ardens* (cf. vv. 100-101); *anguis* (cf. v. 101 — o veneno da cobra como metáfora a confirmar uma dor abrasadora); *uastam rogo flagrante ... trabem* (v. 103 — acumulação de vocábulos para designar fogo). A referência a *Megaera*, uma das três Erínias, remete igualmente para a loucura.

A violência com que a loucura irá atingir a sede hegemónica de Hércules desenvolve-se no comparativo de superioridade do adjectivo *acer* e na aliteração em oclusiva gutural surda (*k*). Compara-se a *mens* do herói, fortemente atacada, com o fogo que irrompe da cratera do Etna (vv. 105-106): *cuncite pectus, acrior mentem excoquat / quam qui caminis ignis Aetnaeis furit*. Repare-se, também, nos verbos: *excoquo* como metáfora para clarificar o poder dos *mala* que podem entrar em ebulição, transformando por completo o estado psicológico da figura principal; *furo* faz entender um ímpeto de tal forma violento que obriga o fogo de um vulcão a ser expelido.

A figura etimológica (cf. 106: *furit*, v. 108: *furore*, e v. 109: *furis* — em relação semântica próxima com *insanio*) parece assemelhar não só a impetuosidade com que a lava é expulsada do interior do Etna com o estado psicológico de Hércules como também com o da figura feminina.

Esta concentração de diversos vocábulos do campo lexical das *passiones* (na fala de Juno) ilustra o percurso que a personagem vai fazendo (mal é dominada pelas *passiones*) até à destruição quer física (terminando com a morte) quer psicológica. Em qualquer caso, leva consigo outras personagens, de que Juno se torna um *paradeigma*. Veja-se o seguinte passo (vv. 107-112), onde a deusa diz pretender enlouquecer para, com maior facilidade, induzir o protagonista à insânia.

*ut possit animum captus Alcides agi
magno furore percitus, nobis⁵⁹¹ prius
insaniendum est: Iuno, cur nondum furis?*

⁵⁹¹ Giardina (2000^R) e Fitch (1987, 2002) optam por escolher *uobis*. Aparece em alguns editores *nobis*, como é o caso de Miller (1938) e Zwierlein (2009^R). No ponto de vista do Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 108 s.), “[t]he run of the lines from 107 favors the paradox; the sentence beginning *ut possit* seems insufficiently pointed to introduce a new thought (“I too must become mad” (...)), whereas the sudden self-address in the second half of 109 appropriately heralds a new idea.” No caso desta escolha, vemos que o raciocínio de Juno se vai definindo de forma progressiva: para que se consiga enlouquecer Hércules é necessário, por um lado, que as próprias Erínias estejam dementes, para que o impulso seja eficaz, e que ela própria fique privada da razão, por outro. Na opção por *nobis* faz-se entender o progresso gradual de delírio da pessoa. Juno entende que só conseguirá precipitar o inimigo para o sofrimento se ela própria ficar *amens*. Reconhecendo esta necessidade, socorre-se da pergunta retórica em forma de invectiva — por forma a intensificar a sua vontade de encaminhar para o *furore*. Na descoberta de um modo de punir Hércules visualiza-se um entusiasmo febril. Jocasta pede auxílio às divindades infernais por terem a aptidão de desequilibrar o espírito.

*me me, sorores, mente deiectam mea
uersate primam, facere si quicquam apparo
dignum nouerca.*

A oração final demonstra que, para alcançar o objectivo pretendido (tornar Hércules louco), é fundamental que ela(s), deusa(s), seja(m) a(s) primeira(s) a ensandecer, opinião que é espraçada na perifrástica passiva e na escolha de palavras semanticamente aparentadas (*prius* e *primam*). Repare-se que o verbo *insanio* (cf. v. 109: *insaniendum est*) compreende já um estado de doença a nível do espírito (Ernout-Meillet: s.u. *sanus*), significando, por isso, ‘estar louco, estar fora de si’. Parece existir uma estreita proximidade entre Hércules e Juno, insinuada na posição quiástica de *animum captus ... mente deiectam* (vv. 107 e 110) e que se resume a: para que Hércules seja escravizado, Juno tem que ficar privada da Razão⁵⁹².

A necessidade de Juno atingir o estado de *furor* é intensificada na pergunta retórica (v. 109), na assonância nasal (v. 110) e na *geminatio* do pronome pessoal *me* (v. 110) — todos os recursos concorrem para evidenciar a intenção da personagem e dar a conhecer o desenvolvimento do estado agitado que a consome: Juno inclui-se no grupo das *furiae* no momento em que as nomeia como *sorores* (v. 110).

Vemos, portanto, confirmado o ímpeto violento das doenças psicológicas quando os *affectus* estão já arreigados na faculdade principal do ser humano: o espírito fica *captus*, o que faz entender uma condição de escravo. Sobre uma das formas compostas do verbo *cieo* (neste caso o participio de *percieo*), explica Ernout-Meillet (s.u. *cieo*), “Se dit généralement de tout ce qui entre en mouvement et en action, par rapport à ce qui est immobile et au repos”. Neste contexto, envolve uma agitação forte que vai conduzir a mente (*animus*) ao *magnus furor*. O comparativo de *maior* amplia a dimensão de loucura com que Juno pretende atingir o *hostis* e, ao mesmo tempo, a si própria.

No v. 112, a deusa faz um ajuste no pensamento que foi desenvolvendo até ao momento: *uota mutantur mea*⁵⁹³. A aliteração foca uma mudança nos anseios da divindade. Já não lhe interessa servir de guia numa nova catábase física. Entre os vv. 113 e 122, explicita Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 113-122) que “[t]hough Juno’s general decision to use Hercules against himself was made earlier (85), the details of her plan are kept back until this point, as a climax and finale for the whole prologue”. O recurso a palavras aparentadas semanticamente (v. 113: *reuersus*; v. 114: *redeat*) e a iteração do participio de *reuerto* focam

⁵⁹² Repare-se que na fala de Juno encontram-se quatro apóstrofes dirigidas a vários destinatários (à *ira*, vv. 75-76; a Hércules, vv. 89-91; às Erínias, vv. 100-109; a si própria, v. 109), plasmando assim a oscilação dos *affectus* que a submetem.

⁵⁹³ cf. Silva (2008: 92).

a importância do retorno do Alcida a Tebas, como meio de aplacar o ódio que ela sente. O adjetivo *inuisus* espelha esse sentimento relacionado com a *uirtus* de Hércules.

Observa-se uma mudança na figura feminina. Enquanto procurava, de forma frenética, um meio de punir o herói, tomada pelo *dolor* e pelo rancor e ódio, o discurso dela oscilava. Encontrado, agora, o castigo, o discurso é lógico, ainda que pervertido. Transcrevem-se os vv. 116 e 117: *me uicit? et se uincat et cupiat mori / ab inferis reuersus*. Numa estrutura paralelística, em paronomásia, Juno formula uma pergunta seguida de resposta. A conjunção coordenada copulativa dispõe sequencialmente os acontecimentos que vão decorrer após o regresso de Hércules a Tebas.

Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 116s.) lembra que Juno não pretende a morte de Hércules, simplesmente que ele a deseje e anseie por voltar aos *infern*, o que é “a much more sadistically effective punishment (...). The poignancy of his longing will be all the greater because he has just left the world of death”. Os verbos no futuro imperfeito (*stabo, librabo, regam, fauebo*) delimitam o momento em que Juno vai permanecer junto do protagonista para o ajudar na luta (vv. 120-121): *pugnanti Herculi / tandem fauebo*. A deusa manifesta, neste passo, a sua crueldade: apenas nesta circunstância ela vai auxiliar o herói.

Pela altura em que ele concluir a acção criminosa, momento definido pelo recurso ao ablativo absoluto (v. 121: *scelere perfecto*), concluído o massacre, então o filho de Júpiter pode (v. 121: *licet*) ser acolhido nos astros prometidos (cf. v. 23: *astra promissa occupet*). Pressente-se, no final da fala de Juno, um tom irónico (plasma o *furor* dela), já que a deusa sabe que o *facinus* de Hércules impossibilitará que seja aceite junto dos deuses sempiternos. A vingança está já estabelecida.

A perifrástica passiva (v. 123: *Mouenda iam sunt bella*) entende a urgência de pôr em prática os *bella* já determinados⁵⁹⁴. O advérbio temporal (*iam*) delimita o período que lhe é propício e intensifica a noção de que não há tempo a perder para concretizar o castigo desejado. Na sua opinião, este *scelus* abrandará os seus ressentimentos (foi vencida pela força de Hércules; ele terminou os *labores* impostos de forma audaz; tem ciúme por sido traída por Júpiter). Pratt (1983: 116-117) demonstra que

[h]er passion as a destructive goddess prepares us for the audacity and violence of the destructive hero. She puts us into the world of megalomania to which Hercules has succumbed. Her plan to invoke evil forces to set Hercules against himself is a clear sign that the dramatist is interpreting the theme of madness in terms of psychic conflict within Hercules. Thus the prologue informs us immediately that

⁵⁹⁴ cf. Silva (2008: 92).

the title *Furens*, one of the terms used most heavily by the philosopher to denote irrationality, means that the catastrophe is caused by the human weakness of the hero.

Considera-se que Juno não deixa de ter uma função, como se se tratasse de um elemento externo necessário para estimular os *affectus* já interiorizados na sede hegemónica do protagonista⁵⁹⁵. O surgimento da deusa possibilita delinear algumas características de Hércules, essencialmente a ambição do protagonista. O ponto de vista do Coro não é menos desfavorável e é igualmente relevante para a interpretação do herói. Quando estabelece uma oposição entre a *tranquilla quies* (v. 160), associada ao campo (cf. vv. 125-161), com a agitação própria das cidades — lembra que nestas os homens vagueiam (cf. v. 162: *errant*) impulsionados por ambições e medos⁵⁹⁶ —, a personagem colectiva tem a possibilidade de mencionar Hércules. A descida ao mundo inferior, explica Fitch (1987: *Comm. ad loc.* Ode um, 125-204), “is seen as a metaphor for the human tendency to rush deathward in pursuit of ambitious aims, rather than savoring each passing moment”, como se pode confirmar nos vv. 183-192.

Num sentido mais próximo do mito, o comportamento de Hércules vem confirmar um traço ousado: descer aos infernos e contemplar (v. 187: *uisere*) o que é vedado ao ser humano (cf. vv. 186-187)⁵⁹⁷. Em *properas* (v. 187), fica evidente um movimento apressado do herói que se precipita para o mundo inferior (v. 187: *maestos manes*). Este movimento traz como consequência a dissipação do *limen* entre os dois mundos.

A cupidez de Hércules subverteu a ordem da natureza, pelo que se entende o excesso do *facinus*. Os estóicos recordam, a propósito das ambições humanas em desbravar o ignoto (como, por exemplo, o mar), que é fundamental para a vida humana reconhecer e excisar os seus *mala*. É aqui que devem ser concentradas todas as forças⁵⁹⁸.

Já quando Hércules regressa a Tebas e depara com a *aegritudo* da família dele, observa-se um ressentimento no protagonista por tomar conhecimento dos perigos que a família correu. É Anfitrião quem lhe narra de forma rápida os acontecimentos (vv. 629-630): *Socer est peremptus, regna possedit Lycus, / natos parentem coniugem leto petit*. Esta informação vem implicar três novas perguntas. O herói parece incrédulo por o povo tebano

⁵⁹⁵ cf. Silva (2008: 93).

⁵⁹⁶ Amplifica-se esta distinção com um quiasmo (vv. 162-163): *spes immanes ... trepidique metus*.

⁵⁹⁷ Silva (2008: 72).

⁵⁹⁸ A propósito desta ideia, veja-se o prefácio das *Naturales Quaestiones*, 3 *praef.* 10, onde Sêneca lembra: *Quid praecipuum in rebus humanis est? Non classibus maria complexse nec in Rubri maris litore signa fixisse nec, deficiente ad iniurias terra, errasse in oceano ignota quaerentem, sed omne uicisse et, qua maior nulla uictoria est, uitia domuisse*. A *correctio* distingue o que é verdadeiramente indispensável ao homem, refrear os seus vícios.

não ter prestado auxílio à família dele⁵⁹⁹ (vv. 631-632: *Ingrata tellus, nemo ad Herculeae domus / auxilia uenit?*). Tal realidade fá-lo experimentar uma sensação de injustiça pela possibilidade de o mundo que ele defende (*defensus*) ter assistido ao acto sacrílego de Lico sem acudir à sua família (vv. 632-633: *uidit hoc tantum nefas / defensus orbis?*). Com a terceira pergunta (v. 633: *cur diem questu tero?*), Hércules fomenta um impulso para a acção: invectiva-se a si mesmo por estar, no seu ponto de vista, a perder tempo (*diem tero* = gastar o dia) com inutilidades (*questus* = lamentações). Deixa claro que não pretende perder um minuto⁶⁰⁰. Assume Lico como o principal *hostis* e concentra toda a sua energia para se vingar do soberano (vv. 639-640: *nuntiet Diti Lycus / me iam redisse*).

No acto quarto, depois de punir o tirano, Hércules vai perdendo gradualmente a razão. No momento em que a mente está já obnubilada, como comprova Anfítrio (v. 991: *caecus furor*; 1005: *furens*), Hércules persegue os seus próprios filhos, na crença de serem do inimigo recentemente assassinado⁶⁰¹. Os adjectivos escolhidos para caracterizar Lico anunciam um ódio ainda recente (v. 987: *inimici*; v. 988: *inuiso*; v. 1002: *scelesti*; v. 1035: *pudendi*). Considerando que os descendentes são *nefandum semen* (v. 988), investe contra os seus próprios filhos⁶⁰², usando como armas a flecha (no caso do primeiro) e as mãos (em

⁵⁹⁹ Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 631s.) demonstra que nestes versos há uma correspondência com o texto homónimo de Eurípides: “Hercules’ complaint of the ingratitude of Thebes comes from the corresponding dialogue in Eur. 558-61.”

⁶⁰⁰ Nota-se, ao longo da tragédia, que Hércules é uma personagem impaciente. Vejam-se, por exemplo, os vv. 996-998: *quid moror? maius mihi / bellum Mycenis restat, ut Cyclopa / eversa manibus saxa nostris concidant*. Quando reconhece ser o autor do *nefas* que Anfítrio designa por (v. 1004) *nefandum, triste et aspectu horridum* (por ser *scelus* praticado contra a família), insta Teseu a que lhe devolva as armas o mais célere possível (vv. 1242-1243): *arma, arma, Theseu, flagito propere mihi / subtracta reddi*. A *amplificatio* distinguida na *geminatio* inicial (*arma, arma*), o advérbio *propere* e a forma verbal *flagito* ilustram um mesclar de *dolor* e de ódio. Urge, para Hércules, acabar com o flagelo, com ele próprio. Um outro exemplo (vv. 1258-1262): *Cur animam in ista luce detineam amplius / morerque nihil est: cuncta iam amisi bona, / mentem arma famam coniugem gnatos manus, / etiam furorem. nemo polluto queat / animo mederi: morte sanandum est scelus*. O reconhecimento de um ânimo *pollutus* fá-lo desesperar. A premente *libido moriendi* atesta mais um movimento irreflectido. Na origem deste desejo estão falsos juízos: acredita que perdeu todos os bens (reforça esta noção a partir da abundância de sons nasais), de forma que não quer perder mais tempo a prolongar a existência. Estas inquietações parecem ser resultado de uma índole tímida, que tende para a cólera. Percebe-se nele, da leitura do v. 1226, um *pectus nimium ferum*, palavras que são, aliás, pronunciadas pelo herói. Reconhece em si traços excessivos, como atesta o advérbio *nimium*, ao mesmo tempo que se aproxima de um animal selvagem. O adjectivo *ferus* evidencia a natureza cruel e furiosa da personagem, como testemunha nos vv. 1284-1294 — ameaça, no caso de não lhe devolverem as armas, destruir tudo ao redor, para causar dano a si próprio.

⁶⁰¹ A propósito da palavra *furor*, estado em que Hércules se encontra, lembra Dupont (1995: 71) que “[I]e furieux ne sait donc plus qui sont ses amis et qui ses ennemis, où est le bien, où est le mal, si c’est le jour ou la nuit. Ce *furor* peut atteindre n’importe qui, n’importe quand et peut disparaître dans l’instant.” No caso específico do herói, irá desaparecer após a morte de Mégara. O desmaio dele representa a extenuação física e moral, mercê da ausência de descanso.

⁶⁰² Em *Heracles*, o herói julga que está a vingar-se nos filhos de Euristeu (*HF* vv. 970-971: καὶ τόξ’ ἑαυτοῦ παῖσι, τοὺς Εὐρύσθεως / δοκῶν φονεύειν).

relação ao segundo filho)⁶⁰³, e contra a mulher, que confunde com Juno⁶⁰⁴ (v. 1018: *Teneo nouercam*), utilizando a maçã. Prova, com estes crimes, ter um ânimo rancoroso e sedente de sangue.

No momento em que acorda, já no acto quinto, o protagonista leva algum tempo a entender o espaço envolvente, mercê, talvez, do estado dominado pelos *affectus*. Quando Hércules identifica os corpos jacentes, a incapacidade de perceber quem é o autor do crime — que identifica, no v. 1162, por *tanta scelera* e, no v. 1166, por *saeuae cladis* — provoca-lhe o agudizar da cólera (vv. 1167-1168): *ruat ira in omnis; hostis est quisquis mihi / non monstrat hostem*. A imagem exterior captada estimula os movimentos interiores. Observa-se o intumescimento de Hércules. Num primeiro e violento impulso, ameaça voltar-se contra todos — como sublinha o poliptoto de *hostis*, em estrutura quiástica (*hostis est ... non monstrat hostem*).

Após este arrebatamento, em que com a *ira* se mescla o *dolor* (cf. vv. 1168-1173), Hércules volta a observar o exterior, vê que Teseu e Anfitrião desviam o olhar dele, atenta nas lágrimas e no silêncio de ambos (vv. 1173-1179). As respostas vagas de Anfitrião não lhe revelam o autor do crime. É o próprio corpo, mais especificamente, as *manus* que vão desvendar quem é o criminoso⁶⁰⁵ (v. 1193): *manus refugit — hic errat scelus*. No momento em que toma uma atitude de suplicante, o desvio de Anfitrião⁶⁰⁶ dos membros poluídos obrigam o protagonista a olhar para si, olhar para o sangue que lhe tinge as mãos.

As novas perguntas retóricas (vv. 1194-1200) confirmam as suspeitas. O verbo *uideo* (v. 1196: *iam tela uideo nostra*) torna possível distinguir, de modo claro e através dos sentidos, que ele é o autor dos crimes. Agora só precisa confirmar (vv. 1199-1200): *ad uos reuertor; genitor, hoc nostrum est scelus? / tacuere: nostrum est*.

⁶⁰³ O terceiro sucumbe ao ver o aspecto feroz de Hércules (vv. 1022-1023): *Pauefactus infans igneo uultu patris / perit ante uulnus, spiritum eripuit pauor*, o que testemunha a violência do protagonista. Ele inspira horror nos que o enfrentam. O *ignis* do olhar faz recordar o poder abrasador desta força, simboliza, para os estóicos, a destruição que as *passiones* causam não só nos afectados por elas, como nos que estão ao seu redor.

⁶⁰⁴ Mata Mégara por julgar que se vinga de todos os trabalhos ordenados pela deusa e por achar que liberta Júpiter do *iugum*.

⁶⁰⁵ cf. Silva (2008: 132).

⁶⁰⁶ A propósito de *manus refugit*, explica Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 1193) que “*Manus* is probably accusative plural, *pace* Delrius and others who take it as nominative singular citing 1318f *dextra contactus pios / scelerata refugit*; in the present passage the avoidance would have to be *involuntary* (at 1318f. it is intentional), and though Sen. might have liked such a notion, he would have conveyed it with more force.” O efeito de a *manus* se manifestar, por ter cometido algum crime, atesta-se, por exemplo, em *Thyestes*, nos vv. 985 e 986 (*sed quid hoc? nolunt manus / parere, crescit pondus et dextram grauat*). No caso de a forma verbal *refugit* ter como sujeito Anfitrião, a terceira pessoa do singular pode explicar-se por ser um comentário de Hércules a propósito do movimento involuntário da figura paterna. Em qualquer dos casos, este género de indícios fundamenta o processo de reconhecimento.

Comprovada a autoria do *crimen*, a agitação instala-se na personagem. Num acesso de fúria, manifesta o desejo de morrer (cf. vv. 1202ss.; vv. 1221ss.). Anfitrião confirma o novo delírio do filho (vv. 1219-1221): *Nondum tumultu pectus attonito carens / mutauit iras, quodque habet proprium furor, / in se ipse saeuit*. Demonstram o tumulto frenético a confluência de sons oclusivos, soando a um batimento. Hércules deseja vingar-se contra si próprio e contra as armas (vv. 1231-1236). Não aceita nenhum argumento paterno, ainda que com a finalidade de atenuar o sentimento de culpa (v. 1237): *Quis nomen usquam sceleris errori addidit?* — reflexo de uma alma igualmente afectada pelas paixões. Segundo Pratt (1983: 120), ao rejeitar a responsabilidade de Juno, identificando o seu *error* com um *scelus* (v. 1238: *Saepe error ingens sceleris obtinuit locum*), “he is identifying two of the moral enemies raised against him by Juno (93-98) and is expressing the dramatist’s view that the violence against his family, though unintentional, is the result of moral weakness.”

O erro de Hércules é, de facto, de origem criminosa, propenso a *res sceleratae*. É, ainda, inadequada a reacção dele ao não aceitar o conselho de Anfitrião (v. 1239): *perfer hanc molem mali*, uma vez que este ainda precisa do filho. Nota-se, nas palavras da figura paterna, alguma esperança. Uma vez que a família foi destruída, resta-lhe o filho (vv. 1250-1252): *unicum lapsae domus / firmamen, unum lumen afflicto malis / temet reserua*. Sublinha esta ideia com a *uariatio*: repare-se na estrutura parelística com palavras semanticamente aparentadas (*unicum ... firmamen* e *unum lumen*), no quiasmo (*unicum lapsae domus firmamen*) e nas metáforas *firmamen* e *lumen*, todos estes recursos realçam o sentimento de Anfitrião, que espera ter em Hércules o sustentáculo para se manter vivo.

O protagonista invalida os argumentos paternos. Sustenta o seu desejo de morrer com o pressuposto de ter perdido o seu valor. Ao especificar o que entende por *cuncta bona* (v. 1259), revelam-se os erros de juízo da personagem. Identifica por *bona* a *mens*, os *arma*, a *fama*, a *coniunx*, os *nati*, as *manus* e até o *furor*⁶⁰⁷: toma indiferentes por bens. Assegura, ainda, não merecer continuar vivo, ele que nunca foi benevolente para ninguém (v. 1267): *Veniam dabit sibi ipse, qui nulli dedit?* O poliptoto da forma do verbo *do* faz entender a impossibilidade de ser tolerante.

Nem quando Teseu lhe recorda o antigo ânimo (vv. 1274-1277), incentivando-o a abandonar a *ira* (v. 1277: *Herculem irasci ueta*), o protagonista recua no intento. Mantém a

⁶⁰⁷ À palavra *furor* pode estar associada uma forma de inocência da personagem por ignorar o crime praticado. Recordem-se os vv. 1094-099 da quarta ode coral: *uel sit potius mens uesano / concita motu: / error caecus qua coepit eat; / solus te iam praestare potest / furor insontem: proxima puris / sors est manibus nescire nefas* (cf. Fitch: *Comm. ad loc.* 1094-1099). O desconhecimento dos *mala* possibilitaria a figuras tomadas pelos *affectus* viver num aparente sossego, ideia que parece estar subentendida nas palavras do *nuntius* de *Thyestes* (vv. 782-784): *in malis unum hoc tuis / bonum est, Thyesta, quod mala ignoras tua. / sed et hoc peribit*.

libido moriendi. O *dolor* estimula-lhe a cólera. Vejam-se os vv. 1278 a 1281: *Si uiuo, feci scelera; si morior, tuli. / purgare terras propero. iamdudum mihi / monstrum impium saeuumque et immite ac ferum / oberrat*. A abundância de adjetivos semanticamente aparentados (*impius*, *saeuus*, *immitis*, *ferus*) justifica a necessidade de Hércules de purificar a terra, consciente do *nefas* hediondo. A dificuldade em agir contra si mesmo instiga-lhe a *ira* (vv. 1281-1284): *agedum, dextra, conare aggredi / ingens opus, labore bis seno amplius. / ignaue, cessas, fortis in pueros modo pauidasque matres?* O adjetivo *ingens*, a caracterizar *opus*, assume tratar-se de uma tarefa superior a qualquer um dos doze trabalhos (*amplius*): destruir-se. Com este pensamento, Hércules agiganta o seu carácter monstruoso.

O ímpeto furioso do herói só abranda com a perspectiva de suicídio de Anfitrião, pois reconhece que será mais um *nefas* a acrescentar aos anteriores: a única diferença é que o parricídio é um acto consciente (vv. 1300-1301): *Ecce iam facies scelus / uolens sciensque*. Apenas a ideia de um crime mais grave trava a *ira* de Hércules e o obriga a aceitar a vida.

Além dos *odia* de Hércules e Juno, importa focar o rancor de Mégara em relação a Lico. Compreende-se este *uitium* nas perguntas retóricas que formula (vv. 358-359): *Quidnam iste, nostri generis exitium ac lues, / noui parat? quid temptat?* O aposto a *iste* acrescenta informação pertinente sobre o tirano: apresenta-o como a personificação da ruína e da desgraça propriamente ditas. A atribuição destas características à natureza do inimigo explica-se, decerto, por ele ter assassinado a família de Mégara. Deixa entrever, igualmente, uma predisposição de Lico para a crueldade.

A proposta do tirano (pedido de casamento) provoca em Mégara um acesso de cólera. Apesar de, inicialmente, se manter calada, o rosto torna visível a ferocidade das emoções que a agitam, como denuncia a pergunta de Lico (v. 371): *quid truci uultu siles?* O ódio que sente vai sendo cada vez mais evidente (vv. 379-383):

*patrem abstulisti, regna, germanos, larem
patrium⁶⁰⁸ — quid ultra est? una res superest mihi
fratre ac parente carior, regno ac lare:
odium tui, quod esse cum populo mihi
commune doleo: pars quota ex isto mea est?*

Quando enumera, em assíndeto⁶⁰⁹, tudo quanto perdeu com os *facinora* de Lico⁶¹⁰, Mégara evidencia a sua desgraça e, em simultâneo, a crueldade do usurpador. Vê-se, porém, na resposta à pergunta retórica que ela própria formula, que ainda lhe resta (*superest*) algo.

⁶⁰⁸ Nas edições de Fitch (1987: 2002) lê-se *patriam*. Na de Peiper e Richter (1921), de Miller (1938), de Giardina (2000^R) e de Zwierlein (2009^R) optou-se por *patrium*.

O comparativo de superioridade delimita o que nele subsiste: o *odium*, sentimento que lhe é mais caro. Apresenta agora em pares — ligados pela copulativa (*ac*), e em estrutura quiástica — novamente o que lhe foi arrebatado (pai, irmãos, reino e lar — veja-se a *uariatio*). Repara Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 280-283): “An extreme example of the reification of emotions characteristic of Sen. Trag. Megara speaks of her hatred as something existing independently of her (she must ‘share’ it with the people), and as objectively as her father, home”. Faz-se entender, portanto, que o sentimento de aversão é geral e intenso tanto em Mégara como nos habitantes de Tebas: o carácter desumano de Lico denuncia-se, também, na maneira como exerce o seu poder.

Num tom que evidencia a ironia, Mégara revela o seu desejo de ver Lico punido pelos seus crimes (cf. vv. 384 ss.). Supõem-se vários movimentos no seu interior, a par do ódio — que a leva a querer que o soberano receba o castigo merecido: um *dolor* já enraizado e uma certa *uoluptas*. Recorda os destinos funestos de anteriores soberanos de Tebas, certa de haver um análogo para Lico. Do confronto destas duas personagens, revela-se em Mégara um ânimo *impotens*, de irrefragável orgulho, *pertinax*⁶¹¹ e *peruicax* (v. 501). A proposta do tirano acalenta nela instintos e sentimentos específicos de animal selvagem (cf. v. 397: *efferratae uoces*), e provoca no seu íntimo um movimento de violenta perturbação (v. 397: *rabida*).

Numa *sententia* (v. 426: *Cogi qui potest nescit mori*) em estrutura quiástica, Mégara fundamenta o desejo de abandonar a vida, por ter o firme propósito de se manter livre e casta para Hércules (cf. vv. 420-421). Nada a demove (v. 421: *moriar, Alcide, tua*), nem mesmo quando Lico questiona o valor do herói (cf. vv. 422 ss.). Chega a tal ponto a sua obstinação que o tirano a considera *demens* (cf. 429). No ponto de vista de Fitch (1987: *Comm. ad loc.* acto segundo, vv. 205-523),

[a]lthough it is true that Seneca in his prose works talks of the strength philosophy offers in resisting tyranny (...), it would be a distortion to see Megara in this scene as a Stoic heroine. She is in fact a highly emotional woman, and her defiance of Lycus is based on a passionate hatred of him (...).

⁶⁰⁹ O assíndeto sugere rapidez e, em simultâneo, violência na acção (cf. OLD s.u. *aufero* 5, com o sentido de ‘roubar, arrancar’).

⁶¹⁰ Esta personagem move *bella* contra Tebas unicamente por um desejo ávido de governar (vv. 406-407): *improba / cupidine*. De *cupio*, o substantivo denota um desejo violento e instintivo (Ernout-Meillet s.u.). Em relação à forma do adjectivo *improbus*, contribui para determinar o perfil do tirano. Dá a conhecer a perversidade e a avidez dele que o incita para a cidade. É igualmente ambicioso pela proposta de matrimónio que faz a Mégara.

⁶¹¹ Este traço é apontado por Lico, antes de iniciar o diálogo com Mégara (cf. v. 350). Note-se que este adjectivo volta a aparecer no v. 493.

Estas *passiones* desenvolvem-se gradualmente. Na última fala da personagem feminina, no acto segundo, pressente-se que a cólera está já entranhada na sede hegemónica. Ante a possibilidade de ser constrangida por Lico (cf. v. 494: *coacta*) a dar-lhe uma prole nobre, Mégara é acometida pela fúria. Compreende-se um certo delírio na anáfora e na *geminatio* do advérbio temporal (cf. vv. 497-498: *nunc*).

Ao voltar a recordar o passado, em concreto os destinos fatais de Tebas, a personagem conclui que ela será a última Danaide. Cabe-lhe a tarefa de vingar-se do tirano (vv. 498-500): *nunc nunc, cruentae regis Aegypti nurus, / adeste multo sanguine infectae manus. / dest una numero Danaïs: explebo nefas*. Nota-se em Mégara uma imperiosa vontade de derramar sangue, como atestam os adjectivos *cruentus* e *multus* (a qualificar *sanguis*) e o participio de *inficio*. O ritmo vai-se adensando, tornando-se mais rápido. Os períodos são mais curtos, mercê das emoções: Mégara invoca as Danaides, por uma perífrase, para lhes pedir auxílio (*adeste*); repara que houve uma que não cumpriu (*dest*) a ordem de matar o marido; chama a si (primeira pessoa do singular, *explebo*) a conclusão dessa tarefa. Mégara, a par das outras personagens da *fabula Hercules furens*, afasta-se do modelo estóico pela incapacidade de se manter imperturbável ante os acontecimentos. Todos os caracteres são movidos por estados de cólera, degenerada em ódio.

Também Lico é acometido pela *ira*. Mégara descreve o aspecto físico do tirano quando o vê aproximar-se deles (vv. 329-331): *Sed ecce saeuus ac minas uultu gerens / et qualis animo est talis incessu uenit / aliena dextra sceptrum concutiens Lycus*. A aparência exterior do soberano manifesta os ímpetos da sua sede hegemónica (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 329-331). O passo⁶¹² ilustra a ferocidade da personagem no adjectivo *saeuus* e no substantivo *minae*. A expressão *minas uultu gerens* retrata um rosto ameaçador, próprio de um carácter que tende a abusar do seu poder absoluto. Pelo modo como transporta o ceptro, Lico deixa transparecer as emoções que o toldam. O participio presente *concutiens* exprime agitação no modo como se desloca. A assonância em oclusivas (*c*, *t*) sugere um movimento apressado. Como observa Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 329-331), “[e]ven Lycus’ handling of his scepter suggests his aggression, for he brandishes it (*concutiens*) as a weapon”. Esta avaliação do perfil do tirano, sugerida brevemente pelas personagens Anfítrão e Mégara, é retomada e desenvolvida quando Lico entra em cena, no acto segundo (vv. 332 ss.).

Lico traz um propósito: casar com Mégara. Dessa intenção pode entender-se um carácter soberbo, por um lado, por acreditar que a mulher de Hércules não vai recusar a oferta

⁶¹² Séneca, em *Ad Lucilium Epistulae Morales* 52. 12, comprova a possibilidade de analisar o íntimo de uma pessoa a partir do aspecto ou dos movimentos.

dele⁶¹³; desumano, por outro. Na formulação da hipótese de ver negada a proposta avança de imediato que não hesitará em destruir a família heraclida (cf. vv. 350-351), sem se preocupar com a opinião pública, como se lê nos vv. 352-353, que se transcrevem: *invidia factum ac sermo popularis premet? / ars prima regni est posse in invidia pati*. A pergunta, a simular uma questão possível que alguém lhe poderia colocar, e a consequente resposta lembram as esticomitias, comuns nos diálogos entre as personagens nas tragédias de Séneca, nomeadamente entre as figuras passionais e as que pretendem acalmar os impulsos animosos (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 352s.). O menosprezo do tirano pela opinião do povo é espraído na *sententia* e no poliptoto de *invidia*. Estes pensamentos manifestam-se no rosto, no aspecto ameaçador que Mégara identificou quando o viu aproximar-se dela e de Anfitrão.

Explica Campos (1972: 191) que “a atitude de Lico é a de um homem dominado simultaneamente por várias paixões, sobretudo pela cólera que lhe advém do facto de Mégara lhe resistir.” Ante a contínua recusa e intimidações dela, que estimulam o terror no soberano, Lico torna-se violento e feroz na forma como ameaça matar a família de Hércules, queimando-os vivos (vv. 503 ss.)⁶¹⁴. Assume em pleno a função de opressor (cf. vv. 518-519): *impiam regis feri / compesce dextram*. Os adjectivos em quiasmo reforçam a caracterização do tirano: é selvagem.

Observou-se, ao longo do estudo das tragédias, a força destrutiva de algumas *passiones* relacionadas com a concupiscência. As três *fabulae* (*Oed.*, *Phoen.*, *Her. F.*) ilustram os efeitos do binómio *amor* e *odium*. No primeiro caso, o sentimento de Jocasta causa a ruína dos filhos: o de Édipo e, mais tarde, o de Etéocles e Polinices. Édipo não suporta o seu destino; os filhos tornam-se rivais. O reconhecimento de não ser possível que dele, Édipo, nasça alguém efectivamente *pius* inspira-lhe várias emoções, entre as quais a cólera.

Já o *odium* de Juno, que parece funcionar, por um lado, como uma força externa (a incutir loucura em Hércules) e modelar a figura da *nouerca*, tem implicações no distúrbio da mente dela e, igualmente, na do protagonista. No caso de Juno, por um desejo contínuo de punir o herói, o segundo pela ambição de ascender aos astros. Resta-nos, por fim, observar as tragédias *Medea* e *Phaedra*, nas quais o *amor morbus* parece imperar sobre as protagonistas. Também este *affectus* corrompe as personagens, como se pretende ver.

⁶¹³ vv. 348-349: *non equidem reor / fore ut recuset ac meos spernat toros*.

⁶¹⁴ Sobre a escolha do fogo como forma de punição veja-se Campos (1972: 191).

3.3. *amor morbus in prolibus Solis*

3.3.1. *Nullus affectus est in quem non ira dominetur*⁶¹⁵

Medeia surge como uma figura que tudo ousou por amor a Jasão. A *passio* que sentiu pelo herói desde o momento em que o viu⁶¹⁶ assumiu-se, na *fabula* homónima, como estudo profícuo do desenvolvimento das *passiones* e das suas consequências. Na verdade, a razão do desgosto — assinalado logo no momento em que Medeia entra em cena, no acto primeiro, num extenso monólogo⁶¹⁷ — é o abandono do marido. Com o amor mórbido mescla-se o ciúme, o *dolor* aflige-a. Todos estes *affectus* não lhe permitem racionalizar a presente situação⁶¹⁸. Por isso invoca as divindades. Espelha-se o ímpeto furioso da protagonista no *locus horrendus* descrito. Vejam-se os vv. 9b-12:

*noctis aeternae chaos,
auersa superis regna manesque impios
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, uoce non fausta precor.*

⁶¹⁵ *de Ira* 2. 36. 6.

⁶¹⁶ Veja-se, por exemplo Apolónio de Rodes, *Arg.* 3. 284-298; Ovídio, *Met.* 17. 77 ss. Para uma perspectiva recente, cuidada e amplificada de obras de autores gregos e latinos que tematizaram o mito de Medeia, leia-se Boyle (2014: lxi-lxxviii).

⁶¹⁷ Na opinião de Costa (1974: *Comm. ad loc.* acto um): “[t]he play opens with a spirited and bitter monologue by Medea (1-55). She has been deserted by Jason, and she now invokes gods and infernal powers to bring destruction on his new wife and her family, and homeless exile to Jason himself. From line 26 her thoughts turn to personal vengeance and deeds of witchcraft more terrible than any she has yet performed: the close of her life with Jason is to be marked by crimes as dreadful as those at its start. (...) Hatred and frenzy infuse our play from the start, and we are at once struck by Medea’s strength of mind and passion.” Perspectiva Fitch (2002: 336) que esta *fabula* “embodies a gradual development in Medea’s plans for vengeance. Her visions of revenge in Act 1 have more to do with fantasy than reality.” Para Dupont (1995: 134-135), “[s]es premières paroles sont des imprécations, son *dolor* est un *iratus amor*, elle cherche déjà son *nefas*. Le prologue est une répétition ramassée de ce que va être l’action tragique. Mais Médée n’a pas encore l’énergie nécessaire et cet accès de colère est un coup pour rien”. Demonstra Boyle (2014: *Comm. ad loc.* acto primeiro) que o monólogo de *Medea* difere dos de *Troades* e *Oedipus*, onde se menciona a situação presente e se faz uma analepse (contextualiza-se a acção): “*Medea*’s prologue is more subtle in its expository role. Even as it plunges the audience *in medias res*, into the rage, love, hatred, and suffering of Medea, it articulates the dramatic moment (Jason’s divorce of Medea and impending remarriage) by allusion and implication.” Para o auditório, o discurso da protagonista contribui para antecipar a sucessão de acontecimentos que se vão desenvolver na *fabula*. Ainda que não esteja estabelecido nem seja claro o género de vingança a concretizar, há indícios relevantes: além de referir a morte da família real, o fogo abrasador que ameaçará a própria cidade (vv. 35-36 vs. vv. 885-887a), o pedido do carro do Sol para fugir de Corinto (vv. 32-34 vs. v. 1025), há uma insistência em palavras relacionadas com a maternidade (v. 24: *liberos*, v. 25: *parta*, v. 26: *peperi*, v. 50: *post partus*).

⁶¹⁸ O comportamento de Medeia teve sempre o objectivo de favorecer Jasão. Tornou-se, por isso, a constante fugitiva (v. 449: *pro te solebam fugere*), criminosa (vv. 479-480: *pro te quibus [manibus] / numquam perpeci*), por acreditar ser feliz apenas junto do argonauta (cf. Duarte 2008: 19-20). Ilustram este pensamento, por exemplo, os vv. 140-141 (*si potest, uiuat meus, / ut fuit*), e 517-518 (*nos †confligere. certemus sine, / sit pretium Iason*).

A invocação aos seres divinos não é, evidentemente, fortuita. O poliptoto de *regnum* vai centrar o pensamento da figura feminina nos *dei inferi*, por oposição aos *superi* (cf. *aversus*). Pode-se entender este apelo como um símbolo, uma forma de representar uma catábase interior impulsionada pelos *affectus*. Vê-se, de uma perspectiva abrangente do acto primeiro, que o propósito de Medeia é estimular o ânimo contra os que, na sua opinião, lhe causam dor. Assim, como seria de esperar, a prece não pode ser propícia, ideia reforçada pela lítotes (cf. Costa 1974: *Comm. ad loc.* 12).

Em tom de súplica, pede auxílio às Erínias para se vingar da família real e de Jasão⁶¹⁹. O raciocínio da protagonista aproxima-se do de Juno (*Her. F.*). Ambas se servem de apóstrofes a pedir auxílio às divindades terríficas, movidas pela traição dos respectivos maridos (cf. *Her.* 100-104). Os primeiros impulsos, que as incitam a agir, são motivados pelo *dolor*. Sentem ciúme por serem preteridas por outra(s) mulher(es). Não descansam enquanto não formulam um plano que lhes permita castigarem os que lhes causam angústia. Quanto a Juno é Hércules que a suscita; em Medeia é Jasão. Uma outra característica que permite relacionar as duas personagens diz respeito ao género de discurso utilizado. Ambas desejam provocar sofrimento nas suas vítimas. Para que a angústia das figuras masculinas seja efectiva, Jasão e Hércules devem permanecer vivos, pois só assim poderão contemplar a morte dos que amam. As hipóteses vão surgindo sequencialmente em perguntas retóricas, seguidas de respostas e de novas invectivas⁶²⁰. O objectivo de Medeia traduz-se em desencadear um movimento, através de uma espécie de força exterior⁶²¹ (vv. 19-26):

⁶¹⁹ vv. 13-18: *nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae, / crinem solutis squalidae serpentibus, / atram cruentis manibus amplexae facem, / adeste, thalamis horridae quondam meis / quales stetit: coniugi letum nouae / letumque socero et regiae stirpi date*. A repetição de palavras é uma característica usual em preces e linguagem ritual (cf., por exemplo, Boyle 2014: *Comm. ad loc.* 13-15). Pela *geminatio* do advérbio temporal *nunc* e a repetição do imperativo *adeste*, Medeia roga a estes seres ctónicos que intervenham na acção que ela pretende concretizar. A escolha destas divindades pode ter a finalidade de punir Jasão por ter desprezado as leis do matrimónio. As Erínias têm a especificidade de punir os crimes familiares. Explica Costa (1974: *Comm. ad loc.* 13 ss.) que Medeia “invokes to her aid the Furies or Erinyes, who are primarily avengers of wrong done to a close relation: e.g. they pursued Orestes for the murder of his mother, and later in this play M.’s frenzy pictures them pursuing her for her brother’s murder (958ff.).” Repare-se que Medeia lhes pede que compareçam uma vez mais, com a mesma forma (*horridae quales*) com a qual estiveram presentes nas suas núpcias. Os motivos que estariam subjacentes à presença delas nos esponsais podem ter que ver com o assassinio do irmão dela, Apsirto. Agora, pode estar em causa o crime de Jasão.

⁶²⁰ No caso da *Medea* de Eurípides, vv. 376ss., a protagonista vai enunciando as possibilidades de destruir todos os que a fizeram sofrer. O leitor / espectador (e o Coro, no caso da tragédia grega) limita-se a observar a evolução do raciocínio destas personagens.

⁶²¹ Recorde-se que, para Séneca, os elementos exteriores suscitam as paixões. Quando o ser humano não evita o seu surgimento, os *affectus* acabam por agir na sua sede hegemónica. Na *Ep.* 85. 13, lembra o filósofo: *Illud uero cuius dementiae est, credere quarum rerum extra nostrum arbitrium posita principia sunt, earum nostri esse arbitri terminos! Quomodo ad id finiendum satis ualeo ad quod prohibendum parum ualui, cum facilius sit excludere quam admissa comprimere?* Nesse sentido é fundamental que o homem se mantenha sempre afastado de qualquer *uitium*.

*mihi peius aliquid quod precer sponso malum*⁶²²:
uiuat. per urbes erret ignotas egens
exul pauens inuisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat;
me coniugem optet, quoque non aliud queam
peius precari, liberos similes patri
similesque matri. parta iam, parta ultio est:
peperi.

Medeia procura um meio de punir Jasão. Se, no que diz respeito à família real de Corinto, a morte é suficiente para lhe apaziguar a dor, já para Jasão quer encontrar um castigo maior⁶²³, uma vez que fez tudo por ele. O comparativo de superioridade (*peius*) e o substantivo *malum* agudizam uma certa obsessão na busca de uma forma de vingança. A palavra *sponsus*, explica Costa (1973: *Comm. ad loc.* 19 ss.), faz recordar a Medeia o novo estatuto de Jasão como noivo de Creúsa, o que agrava as emoções de sofrimento e de ódio.

Na forma do conjuntivo, *uiuat*, em início de verso, Medeia confirma de forma curta e incisiva que a existência será o maior suplício para Jasão. A partir daqui, a protagonista desenvolve metonimicamente os motivos que a levam a desejar que Jasão continue vivo e à semelhança de um tirano, traça antecipadamente o que será a vida do marido⁶²⁴. Uma intenção a move: quer que ele sofra. Repare-se na acumulação de palavras do campo lexical do exílio, em estrutura assindética e gradação ascendente: *egens*, *exul*, *pauens* (o pavor que decorre da incerteza da vida de um exilado), *inuisus*. Com a escolha deste adjetivo a protagonista revela o intuito de tornar a vida do marido miserável, levando-o a ser detestado por todos.

A reiteração do comparativo *peius* (cf. v. 19 e v. 24) delimita aquilo que Medeia considera como sendo pior para o herói grego. A aliteração (*peius precari*) e a estrutura paralelística (*similes patri / similesque matri*) aproximam-na da descoberta de um castigo que

⁶²² As edições divergem neste passo. Em primeiro lugar, ao contrário das outras edições (Moricca 1967; Viansino 1968; Miller 1968; Herrmann 1971; Costa 1973; Giardina 2000^R; Fitch 2002; Boyle 2014), que optam por *mihi*, Zwierlein (2009^R) tem *est*. No caso de *malum*, fazem esta leitura Moricca (1967), Viansino (1968), Herrmann (1971), Costa (1973), Giardina (2000^R), Zwierlein (2009^R) e Boyle (2014). Miller (1968) e Fitch (2002) têm *manet*. Explica Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 19-23) que “[t]he *peius/malum* wordplay seems to me typically Senecan.” Neste passo, escolheu-se seguir a leitura de Boyle. A afirmativa sublinha o ressentimento da protagonista.

⁶²³ Este interesse em ousar algo maior / pior é comum nas tragédias de Séneca (cf. por exemplo, Boyle 2014: *Comm. ad loc.* 19-23), fundamental para a construção de *monstra*. Na verdade, há uma aversão pelos *facinora* usuais. Subjugadas pelos *uitia*, as personagens de Séneca esforçam-se por cometer algo que seja diferente, superior a tudo o que foi já praticado. Dão testemunho daquilo para que que Séneca alerta, por exemplo, na *Ep.* 122. 17-18: *[his] distorti plurimum et omnibus et inter se dissident. Causa tamen praecipua mihi uidetur huius morbi uitae communis fastidium. (...) Nolunt solita peccare quibus peccandi praemium infamia est. Hanc petunt omnes isti qui, ut ita dicam, retro uiuunt.*

⁶²⁴ Lembra Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 19-23) que “[t]he thought that life is often a more severe penalty than death is regularly voiced in Senecan tragedy — by the tyrant-figure”.

tenha o efeito pretendido. Quando se refere aos *liberi*, segundo Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 23-26), “Medea hypothesizes that Jason will be so desperate that he will even long for children as evil as Jason and Medea”⁶²⁵. O jogo de palavras com a forma do verbo *pario*, em politpoto (*parta ... peperit*), insinua que a *ultio* pode implicar os filhos. Duarte (2008: 42) afirma que “somos levados a pensar que, apesar da certeza relativa à necessidade de uma vingança, os contornos que esta deverá assumir não são ainda totalmente claros para Medeia.”

Ainda o plano não está concluído e ela invectiva o seu próprio espírito a que deixe queixumes e passe à acção. Tem o propósito de ter uma função analogamente destrutiva à que as Erínias tiveram nas suas núpcias (cf. vv. 37-38), mas com uma mudança, pretende imolar os seus inimigos como se fossem vítimas de um sacrifício. Os vv. 37-40 apresentam alguma controvérsia de interpretação. Costa (1973: *Comm. ad loc.* 37-40) aponta as seguintes possibilidades de análise:

An enigmatic and sinister suggestion which has been variously interpreted. After her flight of fancy in the last few lines, and wishful recollection of Phaeton, M. says suddenly that the only remaining course of her (*‘hoc restat unum ut feram’*) is to attend the wedding ceremony as one of the *pronubae* (attendant matrons) and slaughter ‘victims’ on the altar. Who or what are the victims?

(1) Jason and Creusa (or just Creusa (...)). This is the most likely solution: *viscera* is then a horrible *double entendre*, and M. pictures herself as an avenging Fury at the ceremony, whose firebrand is identified with the processional torch (...).

(2) M.’s own children: a veiled reference to what later follows (...). In this case *viscera* will have the meaning ‘children’, as at *Ag* 27, but it is not clear what sort of *supplicium* (40), and for whom, she will be devising. The motivation for killing her children does not appear until 549-50.

(3) The normal victims at marriage ceremonial sacrifices (...). But why should these particular victims reveal to M. a *supplicio via*?

(4) M. herself: *‘peri dum perdas’* Gronovius.

Kingery takes *victimias* as in (3), but refers *viscera ipsa* to M.’s children. This sudden switch of thought is too abrupt even for M.’s distraught condition, and it is surely impossible not to link *victimias* and *viscera*. Whatever the meaning, the lines probably owe something to Eur. *Med.* 887-8.

⁶²⁵ Perante a dificuldade em compreender a que se refere *matri*, Costa (1973: *Comm. ad loc.* 23 ss.) sugere: “*matri* apparently refers to Creusa, but the words *liberos ... matri* suddenly suggest to M., however vaguely, that through her own and Jason’s children lies the means of her revenge: her train of thought alters after *matri*, and this is reflected in the disjointed syntax.

Other ways of taking this rather obscure passage are:

(1) *matri* means Medea, and Jason in the bitterness of exile is to long again for the wife and children he has given up — though the children are destined to be like their father and mother (*‘id est proditores ac desertores: ut ille coniugis, haec patris’*, Gronovius). (2) *matri* means Creusa and *similes ...* ‘looking like father and mother’, i.e. resembling both parents and thus proving legitimacy and faithful parents (...). This gives a weaker force to the words *quoque ... precari*, which must then mean ‘my worst curse is that he should long for children of an honourable marriage (and not have them)’. In any case we have here the first hint of the fate of M.’s children”.

O acompanhamento das tochas nupciais pode representar, do ponto de vista simbólico, o castigo de Jasão (morte da noiva) por ter traído Medeia. No que diz respeito à imolação das vítimas, a palavra latina *uictima* ocorre apenas duas vezes em *Medea* (v. 39 e v. 970), a última das quais referindo-se aos filhos da feiticeira. Pode haver no texto um novo indício da morte dos filhos, aspecto que o leitor / espectador familiarizado com o mito reconheceria.

Seguindo o fio do seu pensamento, Medeia revela a ferocidade das emoções que lhe tomam o ânimo e, em nova invectiva a si mesma, deixa perceber que deseja concretizar um *facinus* superior a todos os já cometidos (vv. 40-55):

*Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam,
si uiuis, anime, si quid antiqui tibi
remanet uigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue.
quodcumque uidit Phasis aut Pontus nefas,
uidebit Isthmos. effera ignota horrida,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum
funus per artus — leuia memoraui nimis:
haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.
accingere ira teque in exitium para
furore toto. paria narrentur tua
repudia thalamis: quo uirum linques modo?
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:
quae scelere parta est, scelere linquenda est domus.*

As formas de imperativo (*quaere, pelle, indue, accingere, para, rumpe*), do vocativo (*anime*) e da segunda pessoa do singular (*uiuis, secuta es*) confirmam o estado emocional de Medeia. Perturbada, ela invoca o seu ânimo como se se dirigisse a uma outra pessoa, invectiva-o por meio de condicionais do presente (*si uiuis ... si remanet*), recorda-lhe o antigo vigor com o qual realizou crimes. Numa estrutura quiástica (*pelle femineos metus / et inhospitalem Caucasum mente indue*), que coloca em realce os dois imperativos, Medeia orienta o ânimo para dois momentos sequenciais: rejeitar o medo que habitualmente caracteriza as mulheres, para depois abraçar a ferocidade que antes a caracterizava (cf. metáfora *inhospitalis Caucasus*). Duarte (2010: 41, n. 23) lembra que o Cáucaso “era tradicionalmente associado com o estado selvagem, com a inospitalidade. (...) Era um lugar-comum na literatura clássica dizer que alguém tinha coração de pedra.” Já segundo Costa (1973: *Comm. ad loc.* 43),

[i]t became a stock epithet too for the harsh bleakness of this mountain range between the Black Sea and Caspian Sea, and bordering on M.'s own country, Colchis (...). The physical qualities of the region were thought to be reflected in the nature of its inhabitants, so that by 'clothing her mind with the inhospitable Caucasus' M. means reverting to her wild native character.

Julga-se revelante este passo visto demonstrar que o objectivo de Medeia não é excisar as suas paixões, fazendo uso da *apatheia*, mas tão-só é seu propósito aniquilar qualquer espécie de sentimento característico do ser humano, como o amor materno — sentimento que faz parte da natureza. No passo que temos vindo a analisar, Medeia revela portanto que se quer afastar por completo do ideal estóico de *sequi naturam* e aproximar-se da ferocidade e crueldade próprias dos animais selvagens.

A sequência de crimes persistirá, como se depreende do poliptoto de *uideo* e da enumeração de locais onde a feiticeira esteve e deixou uma marca de sangue. Se o perfeito *uidit* recorda o passado criminoso de Medeia, o futuro *uidebit* antecipa que também Corinto se lamentará com a estada da princesa da Cólquida.

Medeia reconhece impulsos violentos que investem contra a sua mente (cf. *agitat*), provenientes do *intus*. Essa agitação fá-la compreender que novos *mala* se aproximam. Repare-se na acumulação, em sugestivo assíndeto, de adjectivos que os qualificam: *effera* denuncia uma componente selvagem; *ignota* deixa antever algo incomum, ainda não praticado; *horrida* acrescenta a característica de serem demasiado violentos a ponto de estimularem a sensação de horror; por fim, *tremenda*, pois provocarão o estremecimento quer do céu (metáfora, talvez, para referir os deuses sempiternos) quer da terra (metáfora para mencionar a humanidade).

A recordação do crime passado — repare-se nos vários substantivos (*uulnera*, *caedes* e *funus*) que sugerem todo o processo que levou à morte de Apsirto, desde as feridas até ao espalhar dos membros desfeitos que, sabe o leitor e o espectador, foram dispersos pelo mar por forma a atrasar a perseguição de Eetes, rei da Cólquida e pai de Medeia — serve apenas para fazer recrudescer a sua dor: enquanto donzela foi capaz de matar o irmão; agora terá coragem para algo superior. Em *nimis* e *leuia*, caracterizando as acções passadas, atesta-se já uma alma enferma, desejosa de exceder o que já anteriormente fora cruel.

Os comparativos de superioridade reforçam o contraste entre o passado (*[facinora]* *leuia*) e o futuro (*maiore scelera*). Para que esta passagem seja efectiva urge recobrar, no tempo presente, o *dolor*. Ao utilizar o comparativo de superioridade de *gravis*, Medeia

demonstra a necessidade de motivar os *affectus* para cometer aquilo que tanto pretende: *scelera*⁶²⁶ — a assonância em nasal e a aliteração intensificam esta vontade.

Cada vez mais atormentada, Medeia incita-se de novo à cólera (vv. 51-52): *accingere ira, teque in exitium para / furore toto*, firmada em imperativos (*accingere* e *para*) e no ablativo instrumental (*ira*). Medeia quer armar-se de cólera extrema, resultando na demência, *malum* necessário para prosseguir uma vingança cruel e maior do que as anteriormente praticadas. Vejam-se palavras como *exitium*, *furor totus*, que precipitam a feiticeira no incontrolável desejo de destruir os seus inimigos. Também no imperativo *rumpe* se percebe a crueza da princesa da Cólquida: é seu propósito abandonar qualquer hesitação que ainda lhe trave o espírito. Na sua mente concentra-se apenas o crime, pensamento visível na estrutura paralelística, bimembre, *quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*. A perifrástica torna claro os juízos (que se baseiam em formulações erradas) de Medeia: na sua perspectiva apenas pelo crime lhe será possível abandonar Jasão, voltando, subentende-se talvez, a ser a Medeia de outrora.

Lembra Séneca, na *Ep.* 18. 15, que *ingentis irae exitus furor est*. O ser humano deve evitar esta *passio* (*loc. cit.: ira uitanda est*) se quer manter a sua *mens sana*, como a *correctio* assegura: *et ideo ira uitanda est non moderationis causa sed sanitatis*. Um carácter fero como o da protagonista, quase se diria estigmatizado pelo desamparo de Jasão, não se satisfaz com uma pequena punição, pelo que, para uma alma atormentada pelos *uitia*, se justifica este incentivo descomedido, intensificado no adjetivo *totus* atribuído a *furor*. No decorrer do monólogo, parece insinuar-se, porventura, uma alteração no raciocínio de Medeia: o castigo não está na descendência que o marido terá, mas nos que teve já com ela⁶²⁷.

A percepção do som do canto himeneu, no acto segundo, inflama os *mala*. Entende-se, pelo comportamento da feiticeira, como os falsos juízos levam o homem comum a ser incapaz de discernir entre o verdadeiro bem e o verdadeiro mal, entre a aparência e a realidade. Na *Ep.* 85. 26 ss., Séneca alerta para este perigo, mostrando que posição toma o sábio:

⁶²⁶ Repare-se que, apenas no acto 1, a palavra *scelus* ocorre quatro vezes (v. 13, v. 50, v. 55 — duas vezes) e *nefas* uma (v. 44).

⁶²⁷ Ainda sobre este aspecto, afirma Duarte (2008: 42-43) que “é muito pouco provável que acalentasse já Medeia nesta altura qualquer intenção de sacrificar os próprios filhos, ainda que o público, conhecedor do mito, devesse muito certamente interpretar os versos em causa como uma alusão precisa ao infanticídio. O sentido deste passo pode, então, a nosso ver, ser entendido como o de que uma estratégia foi já por Medeia delineada, embora não pense que tem necessariamente de passar pela morte dos filhos.”

scit enim illa non esse mala sed uideri; omnia ista humanae uitae formidines putat. [27] Describe captiuitatem, uerbera, catenas, egestatem et membrorum lacerationes uel per morbum uel per iniuriam et quidquid aliud adtuleris: inter lymphatos metus numerat. Ista timidus timenda sunt. An id existimas malum ad quod aliquando nobis nostra sponte ueniendum est? [28] Quaeris quid sit malum? cedere iis quae mala uocantur et illis libertatem suam dedere, pro qua cuncta patienda sunt: perit libertas nisi illa contemnimus quae nobis iugum inponunt. (...) [fortitudo] non est enim inconsulta temeritas nec periculorum amor nec formidabilium adpetitio: scientia est distinguendi quid sit malum et quid non sit. Diligentissima in tutela sui fortitudo est et eadem patientissima eorum quibus falsa species malorum est.

Numa perspectiva teórica, Séneca desenvolve nesta carta a ideia de escravidão a que o ser humano se submete quando deixa que todo o género de paixões o domine, provando, uma vez mais, que apenas o sábio sabe atribuir um valor correcto e justo às coisas.

Ora, Medeia não suporta estar privada de Jasão. O *dolor* e o ressentimento que a tolhem levam-na ao desejo de encontrar uma forma de recordar ao marido o poder que (ainda) detém. Há fúria em querer vingar-se⁶²⁸. Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 116-149) articula o solilóquio da figura feminina em três momentos: abalo e dor pela consciência de ter efectivamente perdido o marido (vv. 116-122); novos aguilhões que acicatam a cólera induzem-na à procura da vingança (cf. vv. 123-136: não basta matar a nova esposa; recordam-se os antigos crimes); Medeia isenta Jasão de qualquer culpa, remetendo-a para Creonte (cf. vv. 137-149).

Como não entende que motivos levaram Jasão a abandoná-la, exilada numa terra que nunca se tornou sua (cf. vv. 118-121), surgem-lhe, na mente perturbada, novas possibilidades de punição, estruturadas em perguntas retóricas (v. 122 e v. 124): *adeone credit omne consumptum nefas?; unde me ulcisci queam?* A estrutura das frases, curtas e em paralelismo — como é o caso do verso: *utinam esset illi frater! est coniunx* — mostra a rapidez de raciocínio (ele pode não ter um irmão, como Medeia teve Apsirto, mas tem Créusa), ao mesmo tempo que adivinha um ânimo doente (cf. v. 123). Tal como Atreu, Medeia quer um *facinus* inusual (cf. vv. 127 a 136). Reconhece em si um ânimo fero e cruel (v. 131: *nefandae uirginis*⁶²⁹).

⁶²⁸ Recorda Dupont (1995: 64) que a dor insuportável suscita um desejo de vingança: “Pour les Romains il s’agit d’un processus normal: un homme, une femme, ayant subi une *iniuria* ressent nécessairement une douleur, un chagrin, *aegritudo*. Ce chagrin l’assombrit, le tient à l’écart des autres, lui ôte le goût de la vie. Il suscite aussi la colère, *ira*; cette souffrance est indissociable de ce que nous appelons le ressentiment. Et c’est cette colère qui, selon l’opinion commune, donnera au douloureux la violence, la force — *uis* — nécessaires à sa vengeance.” Facto que se tem vindo a confirmar no decorrer do estudo das personagens das *fabulae* de Séneca.

⁶²⁹ Neste passo, Medeia refere-se a si mesma na terceira pessoa. Nos vv. 128-129, usa a segunda pessoa. Há um afastamento de si própria, eventualmente com o propósito de ter um autoconhecimento amplo (está plenamente

Medeia desde o princípio que agiu a partir de pressupostos falsos (o amor não é eterno, não pode forçar Jasão a ficar com ela, nem pedir retribuição pelos seus *beneficia* e *sclera*⁶³⁰). Os advérbios *quam saepe* (v. 135) imprimem a noção de grande frequência de *facinora* perpetrados. O amor, tomado por *infelix*, fê-la entender que fazia tudo em prol de um bem maior: ser favorável ao homem que ama e defendê-lo dos perigos.

Neste passo insinua-se que o comportamento dela será mais selvagem agora que não é estimulada pelo *amor* mas por um *animus iratus*. Explica Costa (1973: *Comm. ad loc.* 136): “yet now that her wrath is aroused it does not completely dispel her love, and the interplay of the two feelings is a root cause of her mental turmoil and subsequent actions”.

Dor, ódio e amor confundem-se quando Medeia coloca a hipótese de uma atitude digna da parte de Jasão, isto é, preferir a morte a sujeitar-se às leis do tirano (sugere-se, talvez, que o ex-marido se torna súbdito, escravo, das ordens de Creonte). Esta sugestão fã-la recuar, como se pode ler nos vv. 137 a 149, onde se testemunham as mutações que os *uitia* implicam:

*Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri
iurisque factus? debuit ferro obuium
offerre pectus — melius, a melius, dolor
furiose, loquere. si potest, uiuat meus,
ut fuit, Iason; si minus, uiuat tamen
memorque nostri muneri parcat meo.
Culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens
coniugia soluit quique genetricem abstrahit
gnatis et arto pignore astrictam fidem
dirimit: petatur, solus hic poenas luat
quas debet. alto cinere cumulabo domum:
uidebit atrum uerticem flammis agi
Malea longas nauibus flectens moras.*

O amor pelo marido não lhe permite desejar a morte dele, antes quer que viva — ideia acentuada na *geminatio* e em condicionais numa estrutura paralelística (cf. vv. 140-142) bem como na anáfora do verbo *uiuo*. Desvia as culpas para Creonte: *culpa est Creontis tota*. Transfere o desejo de vingança para esta personagem (*solus hic poenas luat*) e para o palácio do soberano. A hipotipose da ruína total figura-se em palavras do campo lexical do fogo (*cinis*, *atrus uertex flammis*), espreada na aliteração (*cinere cumulabo*) e na acumulação de sons nasais (*cinere cumulabo domum / ... atrum uerticem flammis ... / Malea longas nauibus*

consciente do seu perfil abominável), de julgar-se no seu todo. Veja-se que, nos vv. 135-136, ela retoma a primeira pessoa do singular.

⁶³⁰ cf. Séneca, *Ben.* 1. 3.

flectens moras) — imagina-se o adensar das trevas com a perspectiva de ruína da *domus* pelas *flammae* e consequente morte da família real.

Do ponto de vista metafórico, as chamas acentuam a cólera da protagonista⁶³¹. Nas oscilações do seu espírito — atestadas neste passo — plasmam-se as forças extremas do *amor morbus*, da *ira* e do *odium*, sob o estímulo do *dolor furiosus*⁶³². Já em diálogo com as outras personagens, Medeia parece mostrar-se firme nos seus princípios. Na acumulação de formas verbais (vv. 153-154: *tegitur nocet; / professa perdunt*) e na aliteração (v. 154: *professa perdunt*), a Ama mostra-lhe o perigo da *ira* — entende, a par dos estóicos, ser a mais prejudicial das paixões — que, quando passa ao ódio, se manifesta visivelmente (cf. v. 154: *professum*). Medeia deixa, assim, de conseguir concretizar a sua vingança (os que estão à sua volta percebem que esconde algum dolo). Quanto à Ama, pretende persuadir, por todos os meios, Medeia a redireccionar a sua mente, reprimida pelas paixões, para o caminho da *uirtus*.

Medeia não atende a nenhum conselho, antes rebate os argumentos dela: não refreia a *ira* ou os *odia* (cf. vv. 153-157a), não pretende suster o *furialis impetus* (cf. v. 157) — a forma adjectiva aproxima o perfil da *alumna* ao das Fúrias, denunciando o seu carácter terrível. Nada a faz temer porque sente a sua força e coragem inabaláveis (cf., no tom lapidar das *sententiae*, os vv. 159: *Fortuna fortes metuit*; 161: *Numquam potest non esse uirtuti locus*; 163: *Qui nil potest sperare, desperet nihil*⁶³³). O raciocínio dela serve o mal. Nela apenas converge um único pensamento: ousar vingar-se dos que a fizeram sofrer. Nessa via concentram-se de tal forma todas as suas forças que se pressente um certo estado de megalomania, uma confiança desmedida, na resposta que dá à fala da Ama. Quando esta lhe diz que nada mais lhe resta (vv. 164-165): *Abiere Colchi, coniugis nulla est fides / nihilque superest opibus e tantis tibi*; a *alumna* responde (vv. 166-167: *Medea superest: hic mare et terras uides / ferrumque et ignes et deos et fulmina*). O polissíndeto e a enumeração gradativa de tudo o que diz ter ao seu alcance ilustram um ânimo intumescido.

Medeia torna-se mais feroz no modo como refuta todos os argumentos da Ama (cf. vv. 168-173), não existe nada de que possa ter medo — os crimes passados inspiram-lhe

⁶³¹ Sobre o valor metafórico da palavra *flamma*, v. Campos (1972), em especial pp. 219 a 228.

⁶³² cf. cap. *Aegritudo*, em *dolor furiosus*.

⁶³³ Na verdade, o v. 163 recupera uma formulação de Hécaton que Séneca citou na *Ep.* 5. 7: *'Desines' inquit 'timere, si sperare desieris.'*, *sententia* que cujo sentido o filósofo explica, mostrando a Lucílio que *timere* e *sperare* se entrecruzam — uma *passio* implica a outra. A analogia ilustra a indissociabilidade entre estes dois juízos de valor porque em ambos existe uma expectativa em relação ao futuro. Ora aqui reside um dos erros, a perspectiva de obter algo que remete para um tempo que não é nosso, o que colide com a concepção estóica de que apenas o presente existe (o passado e o futuro são intangíveis).

confiança (e.g. v. 173), nem a morte a atemoriza, antes a deseja (cf. v. 170: *cupio*). Ela fugirá, de facto, como a *Nutrix* lhe pede, mas não sem primeiro se vingar (v. 172b): *Fugiam, at ulciscar prius*. A Ama, já sem argumentos (cf. Costa 1973: *Comm. ad loc.* 172), volta a pedir-lhe que controle o ímpeto (vv. 174-175): *Compesce uerba, parce iam, demens, minis / animosque minue: tempori aptari decet*. São sugestivas as formas verbais: é impreterível que ela contenha a impetuosidade. Na palavra *demens* a Ama revela que a sua senhora está completamente privada da *ratio*. E o vocábulo *animus* tem aqui, no ponto de vista de Costa (1973: *Comm. ad loc.* 175), o sentido de “paixão, cólera, sentimentos violentos” ou “orgulho” (cf. também OLD s.u. *animus* 11).

Medeia retoma a palavra *animus* para contestar uma vez mais a opinião da *Nutrix* (v. 176): *Fortuna opes auferre, non animum potest*. O raciocínio da personagem, se retirado do contexto, aproxima-se da doutrina estóica, como se pode observar, por exemplo, na *Ep.* 36. 6: *In mores fortuna ius non habet*. O sentido é semelhante: em ambos os passos pretende-se comprovar que o carácter, quando atinge um estado pretendido (no caso dos estóicos: a perfeição), mantém-se inalterável quer na presença de dificuldades quer na de circunstâncias favoráveis. No caso específico de Medeia, percebe-se que ela desvirtua esta perspectiva, interpretando de forma incorrecta a coragem que a anima. Em vez de fazer dela um bom uso, utiliza-a para os *facinora*. Deste diálogo entre *Nutrix* e *alumna*, diz Costa (1973: *Comm. ad loc.* 150 ss.):

This scene between M. and the Nurse is a good example of a Senecan dramatic debate, and well illustrates both the virtues and the weaknesses of the declamatory style: neatness, economy of phrase, epigrammatic balance on the one hand; on the other, artificiality, remoteness from flesh-and-blood discussion, and the impression we receive of a rhetorical show-piece emanating from the schools. As Senecan tragedy can fairly be considered to a large extent a dramatic extension of rhetorical debate, it is not surprising that we find features which seem stilted and grotesque to modern taste, and criticism, while recognizing what is dramatically implausible and unintentionally funny in the plays, should also try to understand them as a unique literary development.

Na nossa perspectiva, este diálogo é mais um *exemplum* ilustrativo dos malefícios dos *uitia*. A alma de Medeia está doente. As opiniões tecidas estão logicamente estruturadas e bem fundamentadas, obedecem contudo a juízos de valor incorrectos. A coragem a que a protagonista se vai referindo constantemente é desvirtuada. Socorre-se dela não para o bem, mas para o mal. No entanto, na sua opinião, não se considera tão culpada quanto Creonte faz parecer. No diálogo com Creonte, a fala de Medeia está rigorosamente articulada, como se de

um discurso forense se tratasse (cf. Boyle 2014: *Comm. ad loc.* 203-251). Ela pretende defender-se das acusações. Numa *captatio benevolentiae*, no *exordium*, intenta obter do receptor empatia, lembrando a dificuldade em apaziguar um ânimo estimulado pela *ira* (vv. 203-204): *Difficile quam sit animum ab ira flectere / iam concitatum*. O adjectivo *concitatus* (‘arrebatado, excitado, animado, irritado’) atribuído a *animus* atesta o perigo da *ira* (em ablativo instrumental) quando está já enraizada na sede hegemónica: custa a refrear o arrebatamento do espírito⁶³⁴.

Medeia, a estrangeira, a bárbara, assume-se como protectora do povo grego quando os argonautas foram até à Cólquida em demanda do velo de ouro. Ela, uma *uirgo* na altura, foi a única que garantiu o regresso seguro dos navegantes (cf. vv. 225-235). Na sua opinião apenas um crime é da autoria dela, o regresso da nau Argo (vv. 237-238): *obici crimen hoc solum potest, / Argo reuersa*. E é daqui que parte para desenvolver o seu raciocínio. É criminosa, reconhece-o, mas os seus *scelera* não foram assim tão graves. Na repetição do verbo *placeo* em estrutura quiástica que a aliteração sublinha (vv. 238-239: *placeat pudor / paterque placeat*), ela procura comprovar que a sua ajuda foi indispensável (vv. 239-241): *tota cum ducibus ruet / Pelasga tellus, hic tuus primum gener / tauri ferocis ore flagranti occidet*. No ponto de vista de Costa (1973: *Comm. ad loc.* 236 ss.),

[a] further rhetorical flavour is now given to the speech as M. puts the charge against herself, and answers it by dramatically recalling the moral dilemma she had found herself in at Colchis, and pointing out the fate of the Argonauts if she had followed the call of *pudor* and her father. (...) Raising objections in order to show how easily they can be demolished has always been a favourite technique of orators.

Os argumentos da personagem convergem todos para um único ponto: quer que Creonte lhe restitua Jasão, uma vez que foi por ele que ela praticou os crimes (cf. vv. 246ss. e vv. 272-280). Na opinião dela, estruturada numa *correctio*, tenta provar que todos esses crimes tiveram como propósito beneficiar o marido e não a si própria (v. 280): *totiens nocens sum facta, sed numquam mihi*. No seu pensamento concentra-se apenas a noção de que não foi ela a única responsável pelos crimes cometidos. Na figura etimológica (cf. v. 272: *profugere*; v. 273: *fugere*; v. 277: *fugam*), no poliptoto (*solam ... sola*) e na repetição do imperativo *redde*, parece transparecer uma sombra de angústia por Medeia julgar injusta a ordem de Creonte que a obrigará a abandonar Corinto sem Jasão (e sem os filhos).

⁶³⁴ Medeia insinua, por isso, que Creonte estaria afectado por este *uitium*, logo seria a custo que ele poderia considerar justa a causa dela.

O facto de Creonte lhe retirar Jasão, o *dux*, que ela reservava em exclusivo para si⁶³⁵, implica na protagonista um ressentimento⁶³⁶. A partir daqui, Medeia procura obter algum tempo. Toma uma atitude de *supplex*, simula ser uma mãe zelosa mas infeliz para atrair a benevolência do soberano. Confirmado o adiamento da partida por um dia, espaço de tempo que a protagonista ironicamente diz *nimis* (v. 296)⁶³⁷, Medeia vê asseguradas as condições para concretizar o seu projecto de vingança.

Também a *Nutrix* tem a percepção do estado irado da feiticeira. Os passos céleres (cf. v. 380: *celer pes*) traduzem o estado de espírito feroso, irascível de Medeia (vv. 380-396):

*Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?
resiste et iras comprime ac retine impetum.
Incerta qualis entheos gressus tulit
cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi niualis uertice aut Nysae iugis,
talis recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
haeret: minatur aestuat queritur gemit.
quo pondus animi uerget? ubi ponet minas?
ubi se iste fluctus franget? exundat furor.
non facile secum uersat aut medium scelus;
se uincet: irae nouimus ueteris notas.
magnum aliquid instat, efferum immane impium:
uultum Furoris cerno.*

Os *affectus* da protagonista agravam-se, após a saída de Creonte. A apóstrofe, em primeiro lugar em forma de pergunta, dá a entender um movimento rápido (cf. o adjetivo *celer*), frenético, talvez, de Medeia: ela sai apressadamente do palácio. O modo como se desloca denuncia a violência das paixões (note-se que o verbo *rapio* sugere a impetuosidade do modo como abandona a residência). Não ouve qualquer conselho da *Nutrix* que, por

⁶³⁵ vv. 233 e 234: *nam ducum taceo ducem, / pro nihil debetur*. Se perfilhasse a doutrina estóica, Medeia não se revoltaria se compreendesse que tudo na vida é dado como empréstimo. Séneca foca este aspecto na *Consolatio ad Marciam*, 10. 2-3. O comportamento da princesa da Cólquida é totalmente oposto a este princípio defendido pelos filósofos do Pórtico.

⁶³⁶ Deduz-se este *affectus* da fala de Medeia, nos vv. 272-280. Ela considera-se genuinamente tão culpada como Jasão por ter cometido *scelera* para beme dele e não por ela, como a adversativa reitera.

⁶³⁷ Sobre este verso, Boyle (2014: *Comm. ad loc*) explica que “in Euripides there is no reply by Medea to Creon’s fatal granting of a day’s reprieve. The audience may see in the Seneca Medea’s covertly witty reply not only intimations of vengeance to come (...) but a metadramatic joke (...) about the time allowed for the play’s action—traditionally, if Aristotle (*Poetics* 1449b 12-13) is to be followed, a single day.” A pressa de Medeia pode igualmente ilustrar o desenvolvimento da acção nas *fabulae* de Séneca: morosas no início mercê ou da indagação de formas de vingança ou de estímulos ao *animus* para agir (como ilustram *Thyestes*, *Agamemnon*, *Phaedra*), e rápidas nos últimos dois actos.

imperativos (*resiste, comprime, retine*), a insta a acalmar o ânimo, a conter a *ira* e os impulsos violentos. Ela, contudo, se parece nem reparar na presença da Ama, muito mais dificilmente conseguiria ouvir os seus conselhos (cf. Costa 1973: *Comm. ad loc.* 382 ss.): dedica toda a atenção a si própria. A indiferença de Medeia permite à *Nutrix* descrever o que vê, num movimento de observação é vertical: de baixo para cima, do modo como anda para as manifestações fisionómicas.

O símile da ménade vem corroborar a disposição da protagonista (e permite voltar a focar os pés): em total delírio, em fúria. O adjectivo *entheus* a qualificar os *gressus* mostra o frenesim que assola o espírito tanto das Ménades como de Medeia. No que diz respeito ao adjectivo *incerta* (a concordar com *maenas*), a sugerir inconstância, a ideia é retomada e amplificada quando se muda de referente: *recursat huc et huc motu effero*. Sugere-se o estado titubeante da protagonista pela reduplicação do advérbio de lugar. Medeia distingue-se, contudo, das seguidoras de Baco pelo facto de não ser inspirada pelo deus, mas pelas suas próprias emoções. Os movimentos apressados, mas sem destino fixo, e ferozes (cf. *motu effero*) e a expressão fisionómica exteriorizam o furor desvairado (cf. *furor lymphatus*).

*Lymphatus*⁶³⁸ (de *lympho*) acentua a noção de loucura violenta que domina a feiticeira. Este jogo de sinonímia intensifica a noção de uma alma completamente débil, subjugada pela força das paixões. Não menos sugestiva é a metáfora da *flamma* para significar os efeitos da cólera visualizados na face, ideia reforçada pela aliteração *flammata facies*.

As oscilações de humor (gemidos, o choro⁶³⁹, o riso) são igualmente reflexo dos *affectus* que assolam o interior de Medeia: como a *Nutrix* afirma, *omnis specimen affectus*⁶⁴⁰ *capit*. A enumeração de formas verbais em assíndeto (*capit / haeret minatur aestuat queritur gemit*) e a assonância em oclusiva dental surda (*t*) exemplifica o estado agitado da protagonista. A forma *minatur*, de *minae*, insinua a iminência e a ameaça ao mesmo tempo que identifica um espírito encolerizado. Quanto a *aestuat*, introduz a metáfora do fogo abrasador, o que evidencia a força do poder das paixões. Como regista Ernout-Meillet (s.u.

⁶³⁸ A propósito desta palavra, explica-se em Ernout-Meillet que “[l]es dérivés *lymphatus, lymphaticus* sont des adaptations du gr. λυμφόληπτος; le verbe *lymphor, -aris* semble refait sur *lymphatus*.” (s.u. *lympa*). No OLD *lymphatus* é: ‘enlouquecido, agitado, frenético’. O sentido de *lympho* é ‘enlouquecer, transtornar’.

⁶³⁹ Os vv. 388-390 mereceram um estudo mais aprofundado na p. 198.

⁶⁴⁰ Sobre a palavra *affectus*, nota Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 387-90) que “only here in *Medea*, is the Stoic Seneca’s regular term in his prose works for ‘passion/emotion’.” Recorde-se o que Séneca diz, no *de Ira* 1. 8. 3, a propósito da localização dos *uitia*: *Non enim, ut dixi, separatas ista sedes suas diductasque habent, sed affectus et ratio in melius peiusque mutatio animi est.*

aestas 2) “*aestus* a pris aussi un sens moral de ‘bouillonnements de l’ âme, trouble, fureur”, o que implica uma agitação, eventualmente, associada à cólera.

Sêneca perguntava, na *Ep.* 114. 3: *si ille [animus] acer est et ferox, concitari gradum? Si furit aut, quod furori simile est, irascitur, turbatum esse corporis motum nec ire sed ferri?* E, no *De Ira* 1. 1. 3-4, reflectia:

3. *Vt scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: [4] flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis uocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescantium — nescias utrum magis detestabile uitium sit an deforme.*

Esclarecem os excertos mencionados a perversidade dos *mala*, no geral, da *ira*, em específico. É unânime que os movimentos desordenados e céleres reflectem o *intus* perturbado do ser humano. Entre as palavras com que a Ama descreve o aspecto de Medeia e o diálogo, há vários pontos em comum: o aspecto ameaçador (*De Ira*: *minax uultus, torua facies*; *Med.*: *minatur, minas*) e lúgubre (*De Ira*: *tristis frons*; *Med.*: *oculos uberi fletu*); a mudança de cor na face (*De Ira*: *color uersus, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine*; *Med.*: *flammata facies*); a respiração e os sons proferidos (*De Ira*: *spiritus coactus ac stridens, gemitus mugitusque*; *Med.*: *spiritum ex alto citat, proclamat*). Todas as características ilustram o espírito encolerizado, ou, como indica Sêneca no passo citado do *de ira*: *corpus magnasque irae minas agens*.

Em perguntas retóricas, aliteraões (*fluctus franget, immane impium*), metáforas (do equilíbrio: *quo pondus animi uerget?*; e do mar tumultuoso: *ubi se iste fluctus franget*), espraia-se a violência do *furor* que instiga Medeia, pensamento que é acentuado pelo poliptoto (v. 386: *furoris*; v. 392: *furor*; v. 396: *Furoris*). Corrobora esta violência a forma verbal *exundo* a predicar *furor*, metáfora para testemunhar que Medeia está fora de si, dominada pelos arrebatamentos dos *uitia*, ou, na expressão de Duarte (2008: 60), “fundida com o *affectus*”. De *ex* e *und-* [*a*], este verbo tem o sentido de ‘correr em abundância para fora, transbordar’, e, por isso, ilustra sugestivamente o carácter irreprimível das manifestações visíveis das *passiones*.

Pelas palavras da Ama depreende-se que existe uma tendência na protagonista para o *scelus* (vv. 393-394): *non facile ... aut medium scelus: se uincet. irae ueteris nota*. A alternativa evidencia que o crime será novo e pior do que os anteriormente praticados, a abundância de adjetivos em gradação ascendente e assíndeto amplifica este pensamento: *magnum aliquid efferrum immane impium*. Na forma *efferrus* é sublinhada a característica ‘cruel / selvagem’ do *scelus*; em *immanis* (de *in* e *manis*), com sentido aparentado a *efferrus*, compreende-se o lado ‘brutal / monstruoso’ (de Vaan s.u. *manus*); em *impius* denuncia-se algo que vai contra os valores da *pietas* na esfera familiar e divina.

Lembra Dupont (1995: 120) que “[l]es mots font voir ce que le spectateur ne peut pas voir, comme les détails sur le visage de Médée; ses larmes, ses grimaces, ses yeux furieux appartiennent à cette image acoustique attachée au spectacle tragique depuis les tragédies grecques.” Repara-se, porém, que, estando agora a *ira* ao serviço do *dolor*, Medeia superar-se-á a si própria (cf. v. 394: *se uincet*). Veja-se que as manifestações da princesa da Cólquida provocam medo à *Nutrix*, plasmado em perguntas retóricas (vv. 391-392) e no voto expresso no v. 396: *di fallant metum!*⁶⁴¹

Os comentários da protagonista são igualmente pertinentes para compreender as manifestações dos *uitia*: confirmam e amplificam o estado patológico visualizado pela Ama. O solilóquio de Medeia⁶⁴² (vv. 397-425a) começa por uma condicional (vv. 397-398): *Si quaeris odio, misera, quem statuas modum, / imitare amorem*. Como atesta Costa (1973: *Comm. ad loc.* 397-398), a princesa da Cólquida “reflects that her hatred must now be as boundless as once her love for Jason was”. Nestes versos, ela mostra-se uma vez mais excessiva, juízo que a antítese *odium* e *amor* fundamenta. Incapaz de entender a atitude de Jasão, na crença de que (v. 416) *amor timere neminem uerus potest*, faz notar o seu ressentimento por ele a ter abandonado. Considera-o *ferox* (cf. 419), por nem uma última palavra lhe ter dirigido (cf. vv. 418-419). A forma doentia como amou Jasão converter-se-á no sentimento contrário. Reflecte Liebermann (2014: 465) “Medea herself resumes the motif of the parallelism of rage and hatred on the one hand, and love on the other (397f.), applying it to various phases of life.”

Infere-se, das suas palavras, uma incapacidade de tolerar os acontecimentos presentes, mormente, o casamento entre Jasão e a filha de Creonte (cf. v. 399: *patiar*). Medeia incentiva

⁶⁴¹ Sobre o medo da *Nutrix*, veja-se o cap. *Formido*, em *Quid enim necesse est mala accerse* (...); Duarte (2008: 59).

⁶⁴² Segue-se a opinião de Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 397-425) que considera este discurso de Medeia um solilóquio. Explica o filólogo: “It has the form of a soliloquy but is probably best treated not as an ‘open soliloquy’, unheard by others characters onstage, but as an ‘open soliloquy’, heard by the Nurse.”

o seu ódio, socorrendo-se de perguntas retóricas (cf. vv. 398-400), de enumerações de acontecimentos cíclicos da natureza (cf. vv. 401-405)⁶⁴³ para explicar que o *furor* não será apaziguado (vv. 406-407): *numquam meus cessabit in poenas furor / crescetque semper*. A lítotes, a oposição entre os verbos *cesso* e *cresco*, e os advérbios *numquam* e *semper* dão largas provas de que continuará na senda de encontrar os castigos apropriados. A forma *crescat* atesta o perigo dos *mala* que se vão tornando maiores, logo mais destrutivos.

A enumeração, numa pergunta retórica⁶⁴⁴, de criaturas terríficas (*ferae*, Cila, Caribdis, Tifeu ou Encélado) objectiva aumentar a sua cólera, quando assegura que até os seres mais cruéis lhe são inferiores (cf. v. 410: *tantae minae*). A forma *feruebit* permite evidenciar a agitação que as *passiones* implicam no ânimo, enquanto a metáfora da ebulição ilustra o processo de transformação do *intus* da personagem, motivado pelos violentos impulsos dos *uitia*, levando-a à loucura.

A enumeração de advérbios de negação e da disjuntiva em *uariatio*, para falar da violência da natureza (quer do rio e do mar, quer do fogo instigado pelo vento), tem o propósito de comprovar que não existe nada produzido pela *natura* que possa travar a fúria de Medeia. Transcrevem-se os vv. 411-414:

*non rapidus amnis, non procellosum mare
pontusue Coro saeuus aut uis ignium
adiuta flatu possit inhibere impetum
irasque nostras: sternam et euertam omnia*

Os adjectivos escolhidos (*rapidus*, *procellosus*, *saeuus*) focam a impetuosidade dos elementos naturais que em nada se comparam à força desenfreada da protagonista nem sequer a conseguem travar (cf. *inhibeo*)⁶⁴⁵. Pressente-se em Medeia um carácter enfurecido, arrebatado (cf. *impetus*), inspirado pela cólera. Ela pretende unicamente arrastar com ela tudo o que a rodeia — violência que é plasmada nos verbos *sterno* (com sentido de ‘arrastar, derrubar, aniquilar, abater’) e *euerto* (‘derrubar, destruir, aniquilar’). Medeia retoma esta ideia na parte final do solilóquio (vv. 423-425a): *faciet, hic faciet dies / quod nullus umquam*

⁶⁴³ Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 401-407) encontra ironia na referência à imutabilidade da natureza, uma vez que “she herself has inverted those rhythms in the past through magic—as she later proclaims during her Hecatean rites (...). Another and more blatant irony—indeed paradox—is that Medea uses the immutability of cosmic harmony to guarantee the human chaos to be caused by her fury.”

⁶⁴⁴ vv. 407-410: *quae ferarum immanitas, / quae Scylla, quae Charybdis Ausonium mare / Siculumque sorbens quaeue anhelantem premens / Titana tantis Aetna feruebit minis?*

⁶⁴⁵ cf. também Duarte (2008: 61).

taceat — *inuadam deos / et cuncta quatiā*. Na repetição do verbo *facio*, em diácope⁶⁴⁶ e na assonância em *u*, Medeia dá provas de um estado delirante.

O *odium* desta personagem não se limita a querer castigar Jasão e a família real de Corinto: ela deseja atacar os deuses. Repare-se no diálogo entre as duas personagens (vv. 425b-430):

[Nutrix] *Recipe turbatum malis,*
era, pectus, animum mitiga.
[Medea] *Sola est quies,*
mecum ruina cuncta si uideo obruta:
mecum omnia abeant. trahere, cum pereas, libet.
[Nutrix] *Quam multa sint timenda, si perstas, uide:*
nemo potentes aggredi tutus potest.

Nada do que a *Nutrix* lhe diz a acalma. Em apóstrofe, intensificada pela estrutura em quiasmo (*recipe ... pectus ... animum mitiga*), a Ama exorta (*Recipe, mitiga*) Medeia, uma vez mais, a colocar um freio nas doenças da alma. O participio de *turbatum* possibilita ilustrar o tumulto da sede hegemónica (aqui evocada duas vezes, nas palavras *pectus* e *animus*) originado pelas *passiones*. A propósito da segunda fala da Ama neste passo, refere Costa (1973: *Comm. ad loc.* 429-430): “the Nurse in despair is driven back to her earlier warnings of the odds against her mistress”: mas ela sabe que não há nada que possa lhe abrandar a fúria.

Medeia retoma as palavras de bom senso desta personagem mas inverte-as em mau sentido. Em tom sentencioso, afirma que a quietude será unicamente alcançada quando tudo for destruído juntamente com ela (voto cuja intensidade a anáfora de *mecum* reforça e se espraia na condicional). Impera o *odium* sobre a *ratio*, e Medeia antecipa um momento de *uoluptas* (cf. *trahere, cum pereas, libet*: é agradável aniquilar, enquanto sucumbes)⁶⁴⁷. O ânimo da protagonista deixa-se dominar pela *saeuitia*.

Medeia é, de facto, uma figura marcadamente passional. Jasão define-a (v. 442: *ferox est corde nec patiens iugī*), identificando nela um carácter próximo da de um animal selvagem, difícil de ser educado segundo as leis da natureza (humana). Toma-a ainda por *irata*. Ainda que este adjectivo corresponda a um juízo de Jasão, nem por isso deixa de

⁶⁴⁶ Há um abrandamento do contacto (Lausberg 2004⁵ §249) por se interpor o pronome demonstrativo *hic*, parte da frase que pertence ao segundo membro.

⁶⁴⁷ Atente-se no que diz Séneca, no *De Ira* 2. 35. 5, sobre a força destrutiva do ódio que anseia por arrastar tudo consigo.

insinuar a tendência de Medeia para se deixar tomar pela cólera. O encontro entre as duas personagens que resultará, como seria de esperar, no agravamento da *ira* da protagonista.

De facto, no momento em que Jasão deixa de focar-se no seu *intus*, ele olha em seu redor e fixa o olhar na princesa. Repara que nela coabitam o *odium* e o *dolor*. Vejam-se, em concreto, os vv. 445-446: *atque ecce, uiso memet exiluit, furit, / fert odia prae se: totus in uultu est dolor*. Segundo Costa (1973: *Comm. ad loc.* 445), há indícios de que “Jason and M. appear to catch sight of each other simultaneously”. No caso de Medeia, observam-se movimentos rápidos que traduzem a perturbação da princesa. A interjeição (*ecce*) marca o momento em que a agitação de Medeia recrudesce, exactamente quando (*uiso memet*) se dá o contacto visual entre ela e Jasão. O reencontro provoca em Medeia novos e incontrolados impulsos: ela salta, entra em delírio (*exiluit, furit*).

As forças da *ira* são convocadas nos *odia* que a protagonista transporta com ela, que estão diante dela: *prae se*⁶⁴⁸. Nas edições de Costa (1973) e de Zwierlein, depois de *prae se*, colocaram-se dois pontos, o que pode corresponder à interpretação de que a violência destes *mala* tem como causa um profundo *dolor*⁶⁴⁹.

A saída brusca de Jasão, o juízo de Medeia que crê tudo ter perdido, são circunstâncias que a instigam a prosseguir o seu plano, pois nada lhe resta senão a vingança. Medeia quer atacar Jasão no ponto em que ele é mais vulnerável, os filhos (cf. vv. 549-550). Para isso, volta a motivar o seu *animus*. Pois só agitada e privada da *ratio*, Medeia conseguirá agir segundo os seus intentos (vv. 562-567):

*hoc age, omnes aduoca
uires et artes. fructus est scelerum tibi
nullum scelus putare. uix fraudi est locus:
timemur. hac aggredere, qua nemo potest
quicquam timere. perge, nunc aude, incipe
quidquid potest Medea, quidquid non potest.*

⁶⁴⁸ Já em diálogo com a protagonista, Jasão vai-a aconselhando a moderar o ânimo. Julgamos que há três passos fundamentais:

- vv. 506-507a: *Quin potius ira concitum pectus doma, / placare natis*. No participio de *concieo* manifesta-se a violência que agita o *pectus* de Medeia. Os imperativos intensificam a necessidade de a protagonista apaziguar o ânimo. Por outra parte, Jasão invoca os filhos porque julga que (tal como ele) ela os colocará em primeiro lugar.

- vv. 537b-539: *Sana meditari incipe, / et placida fare. si quod ex soceri domo / potest fugam leuare solamen, pete*. O argonauta reforça a necessidade de a princesa acalmar o *spiritus*.

- vv. 557b-559: *Omnia ex animo expuli / precorque et ipse, feruidam ut mentem regas / placideque tractes: miserias lenit quies*. A metáfora, que aproxima o estado da *mens* (sede da razão) da agitação fervente de um elemento que passa do estado líquido para estado gasoso, corrobora o estado violento da loucura que transtorna a protagonista. Repare-se que, nos passos mencionados, insinua-se em Jasão um perfil próximo de um verdadeiro *sapiens*, nomeadamente, por instigar o ânimo da princesa a afastar-se das emoções, levando-a a fazer uso da *ratio*.

⁶⁴⁹ Sobre este *affectus* observado na protagonista, veja-se cap. *Aegritudo*, em *dolor furiosus*.

A acumulação de imperativos, na segunda pessoa do singular (*age, aduoca, aggredere, perge, aude, incipe*), num novo desdobramento de Medeia num ‘eu’ e um ‘tu’ a quem incita à acção, confirma-a no caminho do *scelus*. Reforça esta intenção o poliptoto (*scelerum ... scelus*) e a estrutura paralelística e antitética (*quidquid potest ... quidquid non potest*). O afastamento de si própria, antes modelado na alternância da segunda pessoa para a primeira pessoa (imperativos; *tibi; timemur*) acentua-se, por fim, num mais radical distanciamento em que Medeia fala de si mesma como se fosse outra pessoa, ausente: por isso usa a terceira pessoa (*potest Medea*), como se só alguém, que não ela, pudesse e fosse adquirir contornos de um *monstrum*⁶⁵⁰.

O Coro alerta para os perigos da *ira*. Comparando a força da natureza e a do *malum* que toma Medeia, conclui que nada é tão violento como este. Vejam-se os vv. 579-594, da terceira ode coral:

*Nulla uis flammae tumidiue uenti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx uidata taedis
ardet et odit;
non ubi hibernos nebulosus imbres
Auster aduexit properatque torrens
Hister et iunctos uetat esse pontes
ac uagus errat;
non ubi impellit Rhodanus profundum,
aut ubi in riuos niuibus solutis
sole iam forti medioque uere
tabuit Haemus.
caecus est ignis stimulatus ira
nec regi curat patiturue frenos
aut timet mortem: cupit ire in ipsos
obuius enses.*

Neste passo, o Coro demonstra que a mulher pode constituir a maior ameaça quando se vê rejeitada pelo marido. Ela torna-se, então, mais perigosa do que os elementos da natureza (representados na violência do fogo, na intumescência do vento, nas cheias, no

⁶⁵⁰ Afirma Dupont (1995: 105), “Médée cherche au contraire à aggraver ses souffrances pour quitter elle-même, s’oublier, oublier qu’elle est une mère humaine, et devenir une furieuse.” Segundo Liebermann (2014: 466), o v. 567 é revelador: “If in *Ov. epist.* 12 the power and powerlessness of Medea constitute a leitmotif, then their basic reinterpretation by Seneca must be realized: we are dealing with a hyperbolic expression of self-aggrandization. The preparations for revenge are made under this motto and the revenge is carried out, first on Creon and Creusa, later on Jason.”

degelo) ou mesmo do que a guerra⁶⁵¹. A perifrástica passiva (*metuenda est*), a oração comparativa (*tanta ... quanta*), as litotes (*Nulla uis flammae, ... nec teli...; non ubi ... aut ubi ... nec...*) e a aliteração (*quanta cum coniunx*) intensificam o contraste entre estes elementos — que acabam por trazer consequências menos graves e causar menos receio — e a impetuosidade de uma mulher traída.

Nas formas *aut timet* e *cupit* percebe-se que as personagens instigadas pela ira se precipitam para a destruição: já não temem, antes desejam encaminhar-se para a morte. Sêneca, na *Ep.* 18. 15, explica como os estados de cólera podem desviar a mente humana, levando-a à loucura:

In omnes personas hic exardescit affectus; tam ex amore nascitur quam ex odio, non minus inter seria quam inter lusus et iocos; nec interest ex quam magna causa nascatur sed in qualem perueniat animum. Sic ignis non refert quam magnus sed quo incidat; nam etiam maximum solida non receperunt, rursus arida et corripi facilia scintillam quoque fouent usque in incendium. (...) ingentis irae exitus furor est, et ideo ira uitanda est non moderationis causa sed sanitatis.

A aproximação que o filósofo faz entre as consequências das *passiones* no ser humano e as matérias (mais ou menos) inflamáveis salienta o perigo latente na tendência no ser humano para os *mala*, pois mais facilmente se desencadeará o *furor*⁶⁵². A proximidade entre os dois textos revela-se, também, na escolha lexical: em ambos os casos Sêneca socorre-se de metáforas do fogo (*ignis, exardescit / ardet*), assim como co-ocorrem vocábulos do campo lexical da *cupiditas* (*odio / odit, ira*).

A *Nutrix* aponta a evolução de Medeia (vv. 673-675): *uidi furem saepe et aggressam deos, / caelum trahentem: maius his, maius parat / Medea monstrum*. A assonância em nasal exprime a crescente agitação interior, amplificada pela diácope (*maius his maius*). A aliteração *Medea monstrum* realça a natureza hedionda do que a feiticeira vai urdir. A aproximação dos dois substantivos pode insinuar uma simbiose entre as características de *monstrum* e as próprias de um ser humano, na protagonista. Também no andar se compreende o delírio da princesa (v. 675: *attonito gradu*). Insinuam-se dois momentos temporais que dizem respeito ao passado (*uidi saepe*) e ao presente (*maius parat*),

⁶⁵¹ Pode estar implícita a noção de que tanto a guerra como a natureza destroem de forma aleatória, quando arrasam tudo por onde passam. Já no caso de vingança, a aniquilação é dirigida para um sentido muito específico, atinge um número particular de pessoas (terá inerente, talvez, um lado sádico / cruel na forma como é executado o plano de vingança).

⁶⁵² Nussbaum (2006: 142) relembra que Medeia era para Crisipo um exemplo de uma pessoa enferma, “who thinks life is not worth living without an external undependable item: all her suffering and her murderous rage stem from that error, an error that the audience is encouraged to repudiate.”

sendo o momento actual demarcado pelo comparativo de *magnus*. Todos os movimentos anteriores, evocados em participios verbais que implicam acção (*furentem, aggressam, trahentem*), ainda que cruéis, serão, em breve, ainda mais intensos e ferozes. O prodígio / crime será efectivamente maior. A própria Medeia, em resposta à Ama, revela o seu delírio (cf. vv. 740-848) no modo como invoca os poderes infernais (*locus horrendus*: cf. vv. 740-751), no orgulho com que reconhece que subverteu a ordem natural com os seus feitiços (cf. vv. 752-770)⁶⁵³, e, por fim, na alegria com que anuncia ter sido ouvida por Hécate⁶⁵⁴ (cf. vv. 840-843).

Preparados os filtros⁶⁵⁵, enviadas pelos filhos as vestes portadoras de fogo destrutivo — uma pequena parte da vingança de Medeia — a cólera revela-se abertamente. O Coro descreve essas manifestações físicas com algum pormenor. Explicita Boyle (2014: *Comm. ad loc.* quarta ode coral, 849-878) que “‘Medea’ is herself the theme of his ode—her bloodstained, passion-racked body, her wildness and monstrosity, her terror and imminent threat.” Vejam-se, pois, os vv. 849-873 da quarta ode coral:

*Quonam cruenta maenas
praeceps amore saeuo
rapitur? quod impotenti
facinus parat furore?
uultus citatus ira
riget et caput feroci
quatiens superba motu
regi minatur ultro.
quis credat exulem?
Flagrant genae rubentes,
pallor fugat ruborem.
nullum uagante forma
seruat diu colorem.
huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
Gangeticum nemus.
Frenare nescit iras
Medea, non amores;
nunc ira amorque causam*

⁶⁵³ Para uma perspectiva da estrutura do discurso de Medeia em quatro momentos veja-se Costa (1973: 136).

⁶⁵⁴ Como mostra Campos (1985: 207), “O poder de Medeia (...) não é absoluto, não é por si só que ela consegue alcançar os seus objectivos.” Por isso invoca Hécate e cumpre um ritual com diligência. A reacção da natureza traduz uma resposta favorável de Hécate aos pedidos de Medeia, o que leva Campos a confirmar que “[é], portanto, Hécate, em última análise, quem confere força letal aos objectos enviados por Medeia à rival, e este pormenor dá a Medeia mais o carácter de uma ‘sacerdotisa do diabo’ do que propriamente de uma feiticeira.”

⁶⁵⁵ A cena de magia é categorizada por Campos (1985: 217) como uma forma de “transmitir toda a face irracional, obscura, inconsciente da personagem, visualizar a deformação que o ultraje de Jasão e o exacerbado desejo de vingança infligiram na *mens* de Medeia, numa palavra, denotar a sua profunda e anti-estóica subordinação às paixões.”

*iunxere: quid sequetur?
quando efferet Pelasgis
nefanda Colchis aruis
gressum metuque soluet
regnum simulque reges?*

Nas perguntas retóricas plasmam-se o receio do Coro perante a visão de um ser enfurecido. A metáfora da Ménade faz corresponder o estado frenético desta figura ao da própria protagonista. Dominadas pelo poder de Baco (ou Dioniso), as Ménades ficavam em total delírio. Os seus rituais tinham lugar longe da cidade, na floresta⁶⁵⁶, e eram marcados pela violência⁶⁵⁷. A proximidade entre a feiticeira e estas mulheres, reforçada pelo adjectivo anteposto (cf. *cruentus*) e pela aliteração (*Quonam cruenta*), sublinha o perfil cruel e selvagem de Medeia⁶⁵⁸. Na perspectiva do Coro, é o seu amor feroz que a arrebatava e lhe provocará a queda. Já no adjectivo *impotens*, a personagem colectiva afirma a incapacidade da princesa da Cólquida de se dominar.

A cólera transparece-se na rigidez do rosto (*riget*), nos movimentos ferozmente abruptos (*feroci motu*) e no modo descontrolado com que agita (*quatiens*) a cabeça. A cor de fogo que lhe sobe à face, logo mudada em palidez (vv. 858-861), indicia as paixões que a acometem (cf. Costa 1973: *Comm. ad loc.* 858-861) — imagem espalhada na figura etimológica (*rubens*, *rubor*) e na antítese (*pallor* e *rubor*). Do adjectivo *superba* depreende-se a insolência de Medeia, e a sua ousadia quando profere ameaças contra o rei (cf. *minatur*).

Um novo símile aproxima o comportamento enlouquecido de uma tigre-fêmea, privada dos filhos, e o de Medeia, o que ilustra o aspecto selvagem e bárbaro dos que estão sob o domínio da cólera. Recorda Boyle (2014: *Comm. ad loc.* 858-865): “the first allusion by the Chorus to Medea’s children—without any inkling of the impending infanticide. To the Chorus her childlessness has been caused by her sentence of exile; to the audience there is a more bloody childlessness to come.” Duarte (2010: 83, n. 275) aproxima esta comparação entre Medeia e o tigre com Jasão e Baco (cf. vv. 99-101). Deduz-se, assim, a ironia trágica, uma vez que Baco domava estes animais mas o argonauta não: “Medeia é, pois, uma tigre-fêmea que Jasão não foi capaz de subjugar.”

Não é só o argonauta que tem dificuldade em colocar um freio nos impulsos da feiticeira. Pela lítotes, o Coro assegura que também a princesa não consegue domar o *furor* da *mens*. Recordem-se os vv. 866-867: *Frenare nescit iras / Medea, non amores*. A metáfora da

⁶⁵⁶ cf. Eurípides, *Ba.* vv. 105-119.

⁶⁵⁷ cf. E., *Ba.* vv. 135-166.

⁶⁵⁸ Para uma perspectiva de possibilidades que o adjectivo pode neste caso insinuar, v. Duarte 2010: 83, n. 273.

equitação evidencia o poder dos *mala*, impossíveis de controlar. Os poliptotos (*iras ... ira; amores ... amor*), em estrutura paralelística (cf. vv. 866-868) salientam o medo do Coro (cf. v. 872: *metus*; cf. v. 877: *dies timendus*), inquieto por reconhecer, na junção destes dois *uitia*, a possibilidade de Medeia cometer algum crime. Por isso a cognominam de *nefanda* (v. 871).

Já no acto 5, no último solilóquio⁶⁵⁹ da protagonista, assiste-se à violência das várias *passiones* que lhe assolam o *pectus*. Apoiada na ideia de não ter sido suficiente o que concretizou até ao momento⁶⁶⁰, Medeia procura recuperar, uma vez mais, a antiga cólera. Estimula-a por meio de novos imperativos (v. 902: *incumbe ... excita*), intensificados pelo quiasmo (v. 902: *incumbe in iras teque languentem excita*). Vejam-se os vv. 903-907:

*penitusque ueteres pectore ex imo impetus
uiolentus hauri. quidquid admissum est adhuc,
pietas uocetur. hoc age et⁶⁶¹ faxo sciant
quam leuia fuerint quamque uulgaris notae
quae commodauit scelera*

A fúria da personagem traduz-se na escolha vocabular e na estrutura em quiasmo (*ueteres pectore ex imo impetus*): Medeia remexe na profundidade do *animus*, no seu lado mais obscuro (cf. *penitus, ex imo*), convocando as antigas forças perversas. Também a insistência em identificar os *scelera* anteriores como actos de *pietas* ou *leuia* ou *uulgaris notae* possibilitam avivar o desejo de vingança.

Também a protagonista sente que a *ira* a encaminha para algum lado (vv. 916-917a: *Quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido / intendis hosti tela?*), de encontro a Jasão — repare-se que ela o designa por *hostis*⁶⁶² (cf. v. 917, v. 920). Com o recurso a uma pergunta retórica e a escolha de verbos na segunda pessoa do singular, a alma perturbada de Medeia entra em diálogo com a própria cólera: afectada e controlada por uma *passio*, que maquina o pior, no seu íntimo (vv. 917-919: *nescioquid ferox / decreuit animus intus et nondum sibi / audet fateri. stulta properaui nimis*), Medeia não tem ainda plena consciência do que trata,

⁶⁵⁹ Em tom de *suasoria*, Medeia delibera, dividida entre Medeia-mãe e Medeia-mulher traída.

⁶⁶⁰ Depreende-se do v. 901 uma ironia amarga, originada por um *dolor* insuportável: *uindicta leuis est quam ferunt purae manus*. Ela pretende crimes maiores, acredita que apenas no derramamento de sangue encontrará, por fim, um apaziguamento na alma.

⁶⁶¹ As edições divergem. Zwierlein (2009^R): *hoc age! en*. Peiper e Richter (1921) e Fitch (2002): *hoc agam et*. Optou-se por seguir Costa (1973), Giardina (2000^R) e Boyle (2014). Segundo este filólogo (*Comm. ad loc.*), “the change of subject need not be thought problematic (...) and does not justify Richter’s emendation, *agam*, accepted by Fitch. Similarly *et* of the MSS seems unjustifiably replaced by Axelson’s emendation, *en*, in Zwierlein’s OCT.”

⁶⁶² O substantivo formula uma oposição política entre as personagens (cf. Gonçalves 2003: 89).

mas usa o adjetivo *ferox*, que delimita o sentimento a algo contrário às leis da natureza, e o advérbio *nimis*, que o classifica como excessivo.

Por breves momentos, Medeia recua nos seus intentos, que reconhece precipitados, não lhe dando oportunidade de reflectir, isto é, de usar a *ratio*. De facto, se, na preparação dos *pharmaca* que induziriam a morte da família real de Corinto a feiticeira não hesita, já na vingança propriamente dita, no acto de assassinar os filhos, encontramos em Medeia uma alma titubeante movida ora pelo *metus*, ora pela *ira*, ora pelo sofrimento. Por várias vezes instiga o ânimo a desistir de tal *facinus*. Na verdade, agora pretende refrear os impulsos (cf. 926-932). Matar os filhos é o mesmo que aumentar o seu próprio infortúnio (atacará Jasão mas também ela pagará um doloroso preço).

As perguntas retóricas dirigidas ao seu *animus* têm em vista evitar o *nefas* e voltar-se para um caminho melhor. Medeia tem consciência de que existem no seu interior dois impulsos contraditórios que a fazem vacilar (cf. *titubo*): de um lado a dor de mãe se ousar o *facinus*; do outro, o cego desejo de vingança (vv. 937-939): *ora quid lacrimae rigant / uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor / diducit?* A força da *ira* torna-a cada vez mais feroz⁶⁶³, apesar de longamente oscilar entre o sofrimento (*lacrimae, rigo*) e o amor, como se sublinha na estrutura paralelística e no símile náutico (cf. vv. 939-948). A referência à impetuosidade das tempestades marítimas ilustra a imagem de um coração agitado, incapaz de usar a *ratio*, à mercê da força do erro — submissão que a forma passiva de *fluctuo* traduz.

Nota-se uma última tentativa de apaziguamento (cf. 926-932), Medeia pretende ter os filhos junto de si, abraçá-los⁶⁶⁴. Demonstra Boyle (2014: ci) que, se em Eurípides o momento em que Medeia abraça os filhos precede a entrada deles no palácio e o consequente morticínio, no caso de *Medea*, “Seneca’s repositioning of this event to the filicide scene itself makes for powerful theatre, providing climatic punctuation to Medea’s resolve to yield to ‘love’, *pietas*, not ‘anger’, *ira*.” The embrace physically reproduces the moral and emotional dilemma Medea has to resolve”. Medeia ama os filhos (cf. v. 945: *cara proles*). Mas o avivar da recordação de quem eles são filhos, do exílio a que foi obrigada e da privação de tudo (Jasão e filhos) estimula a vitória do ódio sobre o amor (cf. v. 952: *feruet odium*).

⁶⁶³ Quando Medeia se pergunta que castigo têm os filhos que pagar (cf. v. 932) ou quando evoca a inocência deles (cf. vv. 935-936), reparamos que há logo uma resposta imediata, como se fosse a própria cólera a responder-lhe às perguntas. Ressoa uma certa ferocidade nas afirmações paralelísticas (vv. 933-935): *scelus est Iason genitor et maius scelus / Medea mater — occidant, non sunt mei; / perant, mei sunt*. A morte dos filhos é a punição adequada porque são dela, como se sugere na *correctio*.

⁶⁶⁴ vv. 945-948: *Huc, cara proles, unicum afflictæ domus / solamen, huc uos ferte et infusos mihi / coniungite artus. habeat incolumes pater, / dum et mater habeat*.

Nada trava Medeia a partir de então (v. 953): *ira, qua ducis, sequor*. Julgando ver as Erínias e reconhecer os membros dilacerados do irmão (cf. vv. 963-964), demonstra o seu estado transtornado. Boyle (2014: cii) explica que é “an extreme emotional state, psychologically anticipated by Seneca’s dramatization of Medea and presented almost as an inevitable climax to her mental conflict and the preoccupation with her past.” O alheamento da realidade, necessário à prossecução dos *scelera*, resulta na morte do primeiro filho. Segundo Fitch (2002: 337), “[a]t the end what drives her to infanticide is not only desire for revenge, but the combination of that desire with guilt over the earlier murder of her brother (lines 958-71).”

Se as mortes dos filhos originam o apaziguamento e indiferença de Medeia, agora *monstrum*, em Jasão causam uma mescla de sensações oriundas da *ira* (cf. vv. 978-981; vv. 995-997a) e do *dolor* (vv. 1002-1005; vv. 1014-1015; v. 1018a; vv. 1026-1027). Desde o diálogo com Medeia (vv. 447-559), torna evidente o seu desejo de manter a todo o custo os filhos consigo, movido pela *pietas* (vv. 544-545: *Parere precibus cupere me fateor tuis; / pietas uetat*). Por isso negou a Medeia a possibilidade de os levar consigo no exílio a que foi condenada (cf. vv. 544-549a).

Eles são o *leuamen* (cf. v. 548) do argonauta (vv. 547-549a): *hoc perusti pectoris / curis leuamen, spiritu citius queam / carere, membris, luce*. Na metáfora do fogo que lhe abrasa o peito, sugerida pelo particípio *perusti* e intensificada pela aliteração (*perusti pectoris*), ele dá provas dos cuidados que lhe ocupam o espírito (*curis*). Na sua opinião, os filhos surgem como uma maneira de apaziguar essas inquietações, são a sua alegria⁶⁶⁵. Na enumeração de situações que seriam mais fáceis de suportar do que ser privado deles (*spiritus, membra, lucis*), Jasão atesta que também a mente dele está determinada por um erro (especificamente pelo *timor* e por um falso prazer). Para os estóicos, os filhos são, também, bens que se recebem de empréstimo e, como mortais que são, os pais não os possuem para sempre e a qualquer preço. Nesse sentido, o amor excessivo de Jasão pelos filhos vai contra os preceitos estóicos e configura um *affectus* nefasto. E, se esse amor ajuda Medeia a encontrar o local exacto em que o deve ferir, também por outra via como que justifica o ‘castigo’ do *insipiens* Jasão.

Mais claramente, ainda, que esse erro, o Coro denuncia-lhe a cobiça aquando da conquista de mares ignotos. Na segunda ode coral, a personagem colectiva desaprova o acto de Jasão e dos que o acompanharam na expedição, a bordo da nau Argo: desbravar por mares

⁶⁶⁵ É o amor pelos filhos que o perde. Giancotti (1953: 88) observa que este amor “è solo il punto piú vulnerabile della sua umanità, ma è tutta la sua umanità che lo allontana da Medea.”

não conhecidos é, na sua perspectiva, um feito audacioso (cf. 301: *audax nimium*; v. 326: *avidus nimium nauita flatus*); confiar a vida a ventos e correntes é quebrar a ordem natural do Universo (cf. vv. 335ss.). A recompensa deste feito é apenas aparente.

Na referência a um passado longínquo, o Coro demarca uma época áurea de uma que se lhe seguiu, marcada pelo crime (vv. 329-330): *Candida nostri saecula patres / uidere procul fraude remota*. A noção de um tempo já distante está bem vincada nas palavras *saecula* e *procul*. O Coro dá a entender que a *fraus* ou não era conhecida ou tinha um sentido muito vago para os seus antepassados (visto que não era praticada). Explica Costa (1973: *Comm. ad loc.* 329 ss.):

Although not explicitly a description of the Golden Age (...) this passage clearly belongs in the category of the many accounts of that ideal early existence which we find in Greek and Latin literature (...). The Golden Age was associated with the reign of Saturn, and two of its notable characteristics were the production of food-crops for mankind by the earth of its own accord, and the absence of seafaring.

Dos vv. 335-341, percebe-se uma dupla razão de censura à *hybris* dos navegantes, e, principalmente, do seu chefe, Jasão: violou a ordem natural na terra (cf. Costa 1973: *Comm. ad loc.* 335 ss.), e sujeitou o mar não habituado aos remos. Estes feitos tiveram implicações nefastas: o homem deixou de se sentir seguro, conheceu o medo. Aos argonautas atribui-se, pois, uma falta, originada pela insolente ousadia que não quiseram travar. Esta censura do Coro aproxima-se da que o filósofo enuncia numa das suas cartas (*Ep.* 90. 43):

At uos ad omnem tectorum pauetis sonum et inter picturas uestras, si quid increpuit, fugitis attoniti. Non habebant domos instar urbium: spiritus ac liber inter aperta perflatus et leuis umbra rupis aut arboris et perlucidi fontes riuique non opere nec fistula nec ullo coacto itinere obsolefacti sed sponte currentes et prata sine arte formosa, inter haec agreste domicilium rustica politum manu — haec erat secundum naturam domus, in qua libebat habitare nec ipsam nec pro ipsa timentem: nunc magna pars nostri metus tecta sunt.

Sêneca distingue duas épocas, a de ouro e a contemporânea, e desenvolve o tópico da moderação. A vida segundo a natureza permite ao homem viver tranquilamente sem receios⁶⁶⁶. Quanto mais opulência se ostenta, mais vivos e perniciosos são os *affectus* relacionados com o *metus*. A insegurança tolhe os movimentos e impede o descanso. É uma

⁶⁶⁶ Estas concepções são retomadas, com alguma frequência, nos Coros das tragédias de Sêneca. Veja-se, como um exemplo, a primeira ode coral de *Hercules furens* (cf. vv. 125 ss.), em que é contestada a contínua pressa dos homens que se precipitam na busca de falsos bens. Por contraste, o Coro assume-se como defensor da *secura quies*.

crítica semelhante a que lemos na ode coral de *Medea*. Em causa está a ousadia humana de querer desvendar o que deve permanecer incógnito. Ora, a uma acção insolente seguem-se *graues poenae*: a referência a estes castigos pode ser uma alusão à vinda de Medeia.

Na verdade, a feiticeira é referida nos vv. 362-363. Numa das perguntas retóricas, onde se questiona a recompensa que os argonautas receberam com a viagem (vv. 360-361: *quod fuit huius pretium cursus?*), o Coro nomeia-a (vv. 362-364): *aurea pellis / maiusque mari Medea malum, / merces prima digna carina*. A ironia é visível, sublinhada pelo mitacismo. No ponto de vista do Coro, a personagem feminina surge como uma força castigadora pelo delito de Jasão⁶⁶⁷.

3.3.2. *amore semper ... aut odio nocens*⁶⁶⁸

[*labitur totas furor in medullas
igne furtiuo populante uenas.*]
*non habet latam data plaga frontem,
sed uorat tectas penitus medullas.*

Neste excerto (vv. 279-282⁶⁶⁹) da primeira ode coral de *Phaedra*, apresentam-se, na metáfora do fogo / amor, os efeitos do *amor* enquanto *malum*, enquanto doença que afecta de modo efectivo a sede hegemónica. No substantivo *medulla*⁶⁷⁰ percebe-se que a doença tem origem no interior do ser humano. Nas formas verbais escolhidas (flexionadas, cf. *labor*, *populo*; e no particípio, cf. *do*) entende-se o resultado arrasador deste *affectus*. O recurso ao adjectivo *furtiuus* e a frases assindéticas remete para uma propagação rápida do *furor*. A *correctio*, em estrutura paralelística e reforçada por um quiasmo (*latam data plaga frontem*), dá a entender que, apesar de a ferida não ser visível, ela aflige o *intus* do ser humano enfermo.

⁶⁶⁷ Explica Costa (1973: *Comm. ad loc* 362); “Argo’s temerity was suitably punished by bringing back M.” A ideia de castigo é retomada na terceira ode coral. O Coro roga, por um lado, aos deuses que protejam Jasão (cf. vv. 595-596), critica, porém, a ousadia do argonauta por ter quebrado os limites impostos ao homem (cf. vv. 603-606). Denomina-o *uiolentus* (cf. v. 605). Este adjectivo significa ‘violento’ mas também ‘excessivo’, podendo estar associada a noção de crime (excesso) ou a sugestão do facto de ter usado uma força bruta na forma como violou as fronteiras que separavam o que era conhecido do ignoto. Nesta ode é reforçada a ideia de que será castigado, tal como os outros argonautas foram (cf. vv. 608 ss.). Escapará, porém, tal como o Coro assim pediu, ficará ileso, mas só.

⁶⁶⁸ cf. v. 1167. Uma parte deste estudo foi baseado num artigo que publicámos: Silva (2015).

⁶⁶⁹ Os dois primeiros versos são considerados pelos filólogos como interpolações. Cf. Coffey e Mayer (2010: *Com. ad loc.* 279-280), Boyle (1992: *Com. ad loc.* 279f.). Ainda assim, por razões estilísticas e pela verosimilhança estoica da imagem, consideramo-los neste estudo.

⁶⁷⁰ Já Aristóteles considerara que a medula é a continuação do cérebro (*PA* 2. 652a. 30 ss.). Séneca faz entender, na *Ep.* 114. 25, que, uma vez uma paixão enraizada na medula, o ser humano compraz-se em todo o género de excessos.

Este passo afigura-se como um justo preâmbulo para tratar do mito de Fedra, ilustração de um amor moralmente condenável e destrutivo. Retomando a tradição grega⁶⁷¹ e igualmente a romana⁶⁷², o tragediógrafo romano distancia-se de Eurípides na caracterização e nos movimentos da protagonista. Afrodite⁶⁷³ (Vénus) não aparece em cena enquanto propulsora da paixão que atormenta a rainha de Atenas, nem Diana (Ártemis) surge no final da *fabula* para repor a verdade.

No acto primeiro, segunda cena⁶⁷⁴, Fedra reconhece no seu íntimo duas *passiones* contraditórias. De um lado o *odium* que sente pelo marido — toma-o por um inimigo (cf. v. 89: *penates inuisti*⁶⁷⁵ e v. 90: *hostis*) —, do outro um *amor* que a transtorna, a faz sofrer. Ela sente que este *dolor* é superior ao que sente pelo abandono de Teseu⁶⁷⁶. É, de facto, uma doença que a dilacera (vv. 101-103): *alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo uapor / exundat antro*.

Em orações simples, coordenadas copulativas em estrutura polissindética, percebe-se que o *uitium* se alastra e vai, lentamente, ganhando proporções cada vez mais intensas (cf. *crescit*), até culminar num fogo abrasador, como a metáfora do calor ilustra de forma tão

⁶⁷¹ Em específico a tragédia *Hippolytus* de Eurípides, mas também a *Phaedra* de Sófocles. Segundo Coffey-Mayer (2010: 9), nesta tragédia, Teseu regressa do mundo infernal. “His absence, if protracted, may have convinced Phaedra that he was dead and thus be important for her conduct. She regards her passion as a disease sent by Zeus.”

⁶⁷² Terão influenciado a descrição da *passio* de Fedra a paixão incontável de Dido por Eneias, estimulada por Vénus e por Cupido. Vejam-se, por exemplo, os vv. 1 e 2 do livro quarto, onde é mencionado o desabrochar do amor da rainha pelo herói: *At regina graui iam dudum saucia cura / uulnus alit uenis et caeco carpitur igni* ou os vv. 66 a 69 do mesmo livro: *est mollis flamma medullas / interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus. / uritur infelix Dido totaque uagatur / urbe furens*. Também o livro 15 das *Metamorphoses* de Ovídio, em especial os vv. 497 a 529, correspondentes à descrição da morte de Hipólito, podem ter influenciado a *Phaedra* de Séneca, assim como a *Epistula (Heroides)* 4, onde Fedra revela o seu amor por Hipólito.

⁶⁷³ Na tragédia de Eurípides, a divindade assume a responsabilidade da queda das personagens. Serve-se de Fedra para castigar Hipólito, por este não a honrar enquanto divindade. Insufla na filha de Minos, sua vítima, um amor terrível pelo enteado (vv. 27-28): κατέσχετο / ἔρωτι δεινῷ.

⁶⁷⁴ Seguiu-se a estrutura definida por Coffey-Mayer (2010) e Fitch (2002). Segundo Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* acto primeiro, vv. 1-84), “The first act of *Phaedra* is unusual within the corpus of Senecan drama on two counts. First, it is divided into two scenes, and secondly, the action begins before the entry of the chorus.” Wilson (2010) inclui as duas cenas num só acto. Boyle (1992^R: *Comm. ad loc.* acto primeiro, vv. 1-84) considera que os vv. 1 a 84 integram o acto primeiro e os vv. 85 a 273 o segundo. No ponto de vista do crítico, “It is the only genuine play of Sen. to open in the lyric mode (...), i.e. its monologue is a monody; the monologue is in no sense an expository prologue but plunges us *in medias res*; the opening act is not followed by a choral ode (this lack being compensated for by the lyric form of the act itself).”

⁶⁷⁵ A propósito da morada de Teseu que convoca na protagonista um sentimento de ódio (cf. o adjectivo *inuissus*), explicam Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* v. 89): “Phaedra was married to Theseus, despite his abandoning Ariadne and slaying the Minotaur, as a guarantee of goodwill between Athens and Crete (...). Because of what Theseus has done his household is hateful, *inuissus*, to her”. Segundo Segal (1986: 34), “[w]hen Phaedra says that she is ‘a hostage given to hated penates’ (89f.), she views herself as a passive object of exchange (‘given’), at the mercy of forces beyond her control.” Acrescenta-se que pode estar em causa a sua *aegritudo* por ter sido, precisamente, escolhida por Creta (cf. vv. 85ss.) como garantia de paz entre esta cidade e a ateniense — perspectiva que exploramos no capítulo da *aegritudo*, especificamente em *artusque uarie iactat incertus dolor*.

⁶⁷⁶ Sobre este aspecto, veja-se o capítulo da *aegritudo*, em *artusque uarie iactat incertus dolor*.

efectiva. A comparação (*qualis*) entre o *malum* que a consome e o *uapor* a borbulhar no monte Etna intensifica o tormento de Fedra causado pelo impulso sexual⁶⁷⁷.

O advérbio *intus* revela que este sentimento vem de dentro e, em consonância com a forma verbal *exundat*, ilustra a imagem de uma paixão que agita o interior e é lançada de forma impetuosa para o exterior — atesta, deste modo, o conceito de que os *mala* têm manifestação exterior visível. A forma do verbo *alo*, na forma passiva, insinua uma inclinação (familiar) em Fedra para os *affectus* se desenvolverem de um modo que o próprio sujeito não consegue controlar.

Exemplificam o domínio deste *malum* a dificuldade de se empenhar no trabalho ou em rituais de culto às divindades (cf. vv. 103 ss.: trabalho ao tear, celebrar os mistérios de Elêusis ou as Panateneias⁶⁷⁸) e o (súbito?) interesse em caçar (cf. vv. 110-111). As formas dos adjectivos *rigidus* e *mollis*, a caracterizarem (em antítese) os dardos e a mão da rainha, respectivamente, amplificam a ideia de subversão da natureza de Fedra — realçam o contra-senso de uma mulher, frágil e vencida pelos *uitia*, se entregar à caça — e atestam o estado angustiante causado pela força do *amor* que a tortura.

A exteriorização dos desejos da personagem (cf. vv. 110-111) leva-a a ter consciência do seu estado afectivo, induzindo-a a formular perguntas retóricas (v. 112): *Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?* Na apóstrofe ao *animus* compreende-se o desvio de uma mente perturbada (*furens*).

Numa estrutura paralelística em *uariatio* (v. 112: *saltus amas*; v. 114: *in siluis amor*), a rainha aproxima a sua índole da de Pasífae, a mãe: ambas pecam nos bosques. Reconhece haver uma predisposição familiar para proceder mal (*fatale*⁶⁷⁹ *agnosco malum: / peccare*), noção que é intensificada pelo recurso a múltiplas figuras de retórica, presente nos vv. 113-123:

*fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster nouit in siluis amor.
genetrix, tui me miseret: infando malo
correpta pecoris efferum saeui ducem
audax amasti; toruus, impatiens iugi
adulter ille, ductor indomiti gregis—
sed amabat aliquid. quis meas miserae deus
aut quis iuuare Daedalus flammis queat?*

⁶⁷⁷ cf. por exemplo, Boyle (1992^R: *Comm. ad loc.* v. 103).

⁶⁷⁸ cf. Boyle (1992^R: *Comm. ad loc.* v. 107 e v. 108s.) e Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* v. 106).

⁶⁷⁹ A propósito do sentido do adjectivo *fatalis* (OLD s.u. *fatalis* 4. ‘fatal, predestinado, funesto, pernicioso’), explica Boyle (1992^R: *Comm. ad loc.* 113 ‘fateful’) que concentra “the notions of ‘fated’ and ‘fatal’, ‘bringing destruction’.”

*non si ille remeet, arte Mopsopia potens,
qui nostra caeca monstra conclusit domo,
promittet⁶⁸⁰ ullam casibus nostris opem.*

As aliterações (*miseræ matris; noster nouit; me miseret; audax amasti; amabat aliquid; meas miseræ*), os poliptotos (*malum, malo; amasti, amabat*), a figura etimológica (*miseret, miseræ; amor, amasti, amabat*), a acumulação de pronomes pessoais e possessivos (*tui, me; noster, meas, nostra, nostris*), a dupla apóstrofe (primeiro ao seu *animus*, depois à *genetrix*) confirmam a aproximação entre as duas personagens no que diz respeito a amores infieis. Fedra desculpa-se, deste modo, da sua *passio*.

Fedra justifica o amor nefasto dela e o da própria família devido a elementos exteriores e vingativos (vv. 127-128): *nulla Minois leui / defuncta amore est, iungitur semper nefas*. A sucessão de *passiones* às quais todas as mulheres da sua família são movidas⁶⁸¹ deve-se, no ponto de vista da rainha, ou a uma divindade ou a uma culpa hereditária — o que sugere que o destino tem um papel fundamental na ruína da personagem.

Fedra compadece-se da mãe (v. 115: *tui me miseret*), do amor adúltero por um touro que ela identifica como *infandum malum* (cf. v. 115). Em *correpta* faz entender a violência do *uitium* que se apodera de Pasífae, intensificado pelo recurso ao adjetivo *infandus* — é abominável, monstruoso o *amor* da mãe. Fedra distancia-se, porém, de Pasífae por esta, na sua ousadia (*audax*), ter conseguido consumir o acto com o touro. No seu caso, insinua que será impossível consumir o amor que sente por Hipólito⁶⁸² — Fedra parece deixar implícita a ideia de que ele não vai ceder a nenhuma súplica. Ao contrário do touro que demonstrava alguma afeição por Pasífae (v. 119: *sed amabat aliquid*), o filho de Teseu despreza esse sentimento. Henry e Walker (1966: 229) afirmam que “[i]t is in essence self-destructive; it would seem that even the compliance of Hippolytus with her wishes could not in any real sense cure her *furor*.”

⁶⁸⁰ Zwierlein (2009^R) apresenta a leitura *promittat*, enquanto Boyle (1992^R), Coffey-Mayer (2010) e Fitch (2002) optaram por *promittet*. Segundo Boyle (1992^R: *Comm. ad loc.* v. 123): “future indicative instead of present subjunctive to express greater certainty.”

⁶⁸¹ Além do amor ilícito de Pasífae por um touro branco de quem engendrou o Minotauro, Ariadne apaixona-se por Teseu, e, por isso, presta-lhe auxílio (deixa-lhe um novelo e uma espada o que permitiu ao herói matar o minotauro e sair do labirinto), e foge com ele. Acabou por ser abandonada na ilha de Naxos.

⁶⁸² Note-se que só no v. 412 Hipólito é identificado como o homem que Fedra deseja. Antes disso, é apenas insinuado. Por exemplo, na fala de Fedra, no v. 98, quando nomeia Teseu, *Hippolyti pater*, ou nos vv. 110 a 112, quando alude ao tema da caça. Também a Ama o menciona, sem ser pelo nome, no v. 171, quando lhe recorda o horror do crime que pretende pôr em prática (*miscere thalamos patris et gnati apparatus*).

A *Nutrix*⁶⁸³ surge então como elemento opositor dos argumentos de Fedra, personificação da *ratio* que condena a *passio*. Nesse sentido, o raciocínio da Ama tem por objectivo recuperar a razão da *alumna*, impulsionando-a a formular juízos correctos, de forma a enveredar pelo caminho da *uirtus*. Numa *captatio beneuolentiae*, que a aliteração sublinha (v. 129: *coniunx, clara*) — e lembrando-lhe que ela é a esposa de Teseu (v. 129: *Thesea coniunx*), a Ama incentiva-a, numa série de imperativos em homeoptoto (v. 130: *exturba*; v. 131: *extingue*; v. 132: *praebe*), a excisar os *nefanda*. O advérbio *ocius* dá a entender a necessidade urgente de os expulsar de si. A qualificar a *spes* — a rainha ainda tem esperança de conseguir o amor de Hipólito (cf. vv. 236-243) — a personagem escolhe o adjetivo *dira* (cf. v. 131). Este termo religioso (com sentido de ‘funesto, medonho’, OLD s.u. *dirus* 1), assim como a metáfora do fogo (v. 131: *flammas*), desenvolvem a noção de que o *malum* que afecta a rainha é, além de intenso e devastador, contra as leis da natureza. A Ama parte deste discurso introdutório para elogiar o poder da *ratio* e opor-se aos vícios, sempre associados a malefícios. Neste sentido, as palavras que profere (vv. 132-135) aproximam-se das normas divulgadas pela doutrina do Pórtico:

*quisquis in primo obstitit
pepultque amorem, tutus ac uictor fuit;
qui blandiendo dulce nutriuit malum,
sero recusat ferre quod subiit iugum.*

De facto, os estóicos rejeitam qualquer *uitium*⁶⁸⁴, pois asseguram que, uma vez instalada, a paixão vai progredindo e ganhando uma intensidade tal que se torna impossível ao ser humano libertar-se dela. Nesse sentido, na esteira da doutrina do Pórtico, a fala da Ama configura-se como a *mens bona* que alerta para a necessidade de o ser humano se manter afastado do *amor* — noção que estilisticamente se vinca com o recurso à assonância em oclusivas (*c* e *t*) e com a sequência de verbos que traduzem um movimento de oposição firme (*obstitit, pepult*) —, a defesa que o manterá firme ante as investidas dos *uitia*. Já os benévolos para com estes *mala* são irremediavelmente arrastados⁶⁸⁵. A assonância em nasal

⁶⁸³ A *Nutrix* tem a função de “prolongamento” de Fedra. Surge como voz da sua consciência que a incentiva a regressar ao caminho da virtude — cf. Campos (1977: 155-176). Julga-se, ainda, que estas personagens (*nutrices* e *satellites*) são *exempla* de *proficientes*, figuras conscientes do perigo dos *uitia*, dos quais pretendem afastar-se, ao mesmo tempo que persuadem os seus amos ou *alumnae* a seguirem por um caminho melhor. Na incapacidade de os convencerem e não estando de todo libertos da escravidão de algum *affectus*, são arrastados ou participam, de alguma forma, nos *scelera* dos protagonistas, noção que iremos explorar no diálogo entre a Fedra e a *Nutrix* (cf. vv. 255 ss.).

⁶⁸⁴ cf. *Ep.* 116. 1; *S.V.F.* 3. 444: *et idcirco eos [morbos] censent extirpari posse radicitus, si bonorum, malorumque opinio falsa tollatur.*

⁶⁸⁵ Recorde-se o que diz Séneca, no *De Ira* 1. 7. 4, a propósito das *passioness*.

insinua que os *uitia* alastram progressiva e como que silenciosamente. Quando no ser humano há uma tendência para excessos, os *affectus* são impulsionados com outro vigor (repare-se na força metafórica do verbo *nutrio*). O adjectivo *dulcis*, em oximoro, atesta os enganos que estes *mala* provocam no ser humano. Quando ele se apercebe do jugo imposto já é tarde para retroceder, como sugere o advérbio *sero*.

Lembra o filósofo na *Ep.* 116. 2, *Nullum est uitium sine patrocínio; nulli non initium uerecundum est et exorabile, sed ab hoc latius funditur. Non obtinebis ut desinat si incipere permiseris* e na *Ep.* 85. 9, *Deinde, si ratio proficit, ne incipient quidem adfectus; si inuita ratione coeperint, inuita perseuerabunt. Facilius est enim initia illorum prohibere quam impetum regere*. Na prosa como na poesia trágica, as advertências de Sêneca são as mesmas.

A *Nutrix* pretende, com este intróito (tranquilidade da alma em relação à sorte, ao *casus*, liberdade da alma que permite abandonar a vida em qualquer circunstância), ter força moral para enfrentar a rainha, mesmo reconhecendo no carácter de Fedra uma certa dificuldade em aceitar os seus conselhos. Confirmam esta ideia os adjectivos *durus* e *insolens* (v. 136): a rainha é incapaz de ouvir a verdade. O substantivo *tumor*, por outra parte, denuncia um perfil orgulhoso, apanágio dos reis (v. 137: *regius tumor*).

Com o fim de motivá-la a escolher a *uirtus* (v. 140: *honesta*), e regressar ao *pudor* (v. 141), a Ama atribui a *passio* criminosa de Fedra ao seu carácter. Ao comparar o crime dela com o de Pasífae, mostra-lhe a superioridade da audácia da *alumna* (vv. 142-144): *quo, misera, pergis? quid domum infamem aggrauas / superasque matrem? maius est monstro nefas: / nam monstra fato, moribus scelera imputes*. Na gradação crescente dos verbos (*aggrauas*, *superas*), no comparativo de superioridade *maius* que qualifica o *nefas*, a *Nutrix* deixa claro que o crime de Fedra ultrapassa a perversidade do acto de sua mãe: o desta atribui-se a uma força superior, ao destino (*fatum*), o de Fedra ao carácter imoral (cf. *mos*)⁶⁸⁶. A diferença entre a *libido* das duas mulheres aparece delineada pelo recurso a homeoptotos⁶⁸⁷ em estrutura quiástica (*domum infamem agrauas superasque matrem; monstra fato, moribus scelera*) e, ainda, pelo recurso à *uariatio* (*nefas, scelera*) juntamente com o poliptoto (*monstro, monstra*).

Fazendo uso de todos os recursos da persuasão, a Ama quer levar Fedra a abandonar os desejos que a consomem e a mais não conduzem do que a actos abomináveis (*nefanda*), moralmente condenáveis. O vocabulário alusivo a este amor incestuoso é expressivo: *facinus*

⁶⁸⁶ cf. Armisen-Marchetti (1990: 33).

⁶⁸⁷ Homeoptotos: *domum infamem ... matrem; agrauas superasque ... imputes; monstra ... scelera; fato, moribus*.

(v. 146; v. 151: *tantum facinus*; v. 169: *facinus horridum*); *nefas* (v. 153; v. 160: *coitus nefandos*; v. 166; v. 173: *nefandis ignibus*); *stupro* (v. 160); *amoris impii flammis* (v. 165); *utero impio* (v. 172)⁶⁸⁸.

Pelo uso da oração condicional, no modo real (cf. vv. 145-147, com os verbos no presente: *credis* e *erras*), a Ama faz entender à mulher de Teseu a amplitude das falsas opiniões sobre as quais sustenta o seu comportamento. Ao contrário do que a protagonista pensa, a *libido* deve ser motivo de receio (v. 146: *metu*), uma vez que não é possível escondê-la. Na ausência de Teseu (cf. vv. 147-148), estarão vigilantes o pai de Fedra (vv. 149-152: Minos) ou o Sol (vv. 154-155) ou Júpiter (vv. 155-158) ou, por fim, a sua própria consciência (vv. 162-164)⁶⁸⁹. As implicações que o *facinus* teria na sede hegemônica, a saber, o *pavor* (v. 162) e o *timor* (v. 163: *timens*), a ausência de segurança (v. 164: *nulla securum*), deviam influenciar a rainha no sentido de moderar o ímpeto criminoso.

Em consonância com o que é proferido por esta figura, relembra Sêneca, na *Ep.* 105. 8, os efeitos causados pela consciência quando sente que agiu mal:

Tutum aliqua res in mala conscientia praestat, nulla securum; putat enim se, etiam si non deprenditur, posse deprendi, et inter somnos mouetur et, quotiens alicuius scelus loquitur, de suo cogitat; non satis illi oblitteratum uidetur, non satis tectum. Nocens habuit aliquando latendi fortunam, numquam fiduciam.

Tanto na fala da *Nutrix* como neste passo se atesta a inquietação que perturba sempre o criminoso. Em termos de sentido e de escolha de palavras, os dois textos estão muito próximos. Ambos são explícitos na demonstração da ausência de segurança (v. 164: *aliqua tutum* e *nulla securum*; *Ep.*: *tutum aliqua ... nulla securum*) quando é cometido um *scelus* (v. 164).

Em forma de *recapitulatio*, com novos incentivos (uma vez mais formulados numa sequência de imperativos: v. 165, *compesce*; v. 169, *expelle*; v. 170, *metue*; v. 173, *perge e uerte*), retoma a metáfora do fogo para clarificar o poder destrutivo do *amor*, caracterizado por ser contra as leis da *pietas* (cf. v. 165, *impius*). O *nefas* que Fedra intenta concretizar pauta-se, viu-se já, pela superioridade em relação ao da mãe, mas não só. Numa enumeração assente em sucessivas lýtotes (cf. vv. 166-168), a *Nutrix* faz ver a Fedra que o seu *facinus* é

⁶⁸⁸ Mostra Borgo (1993: 49) que “[l]’innamoramento di Fedra per il figliastro Ippolito è infatti sentito da tutti i personaggi come incestuoso: così la nutrice non esita a definire fuori della legge divina e contro natura l’eventuale unione tra i due, perché darebbe vita a figli di origine confusa”.

⁶⁸⁹ cf., por exemplo, Campos (1983/1984: 170, n. 120). Recordam Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 149-158) que “[i]t was the duty of male relatives to punish errant women in the family”.

superior a qualquer outro cometido por povos bárbaros⁶⁹⁰. Não deixa margem para qualquer dúvida de que a *libido* da rainha é contrária às leis da natureza (v. 170: *metue concubitus novos*) — noção que acentua com um vigoroso mitacismo (v. 170: *memorque matris metue*) — proibida pela lei divina (vv. 171-177a):

*miscere thalamos patris et gnati apparas
uteroque prolem capere confusam impio?
perge et nefandis uerte naturam ignibus.
cur monstra cessant? aula cur fratris uacat?
prodigia totiens orbis insueta audiet,
natura totiens legibus cedit suis,
quotiens amabit Cressa?*

Nas perguntas retóricas condensam-se as invectivas da *Nutrix*. As críticas tornam-se mais violentas — repare-se nos imperativos *perge* e *uerte*, na iteração do advérbio *totiens* e no advérbio interrogativo (*cur*), a evidenciar uma intensa ironia — porque o *uitium* instalado na sede hegemónica de Fedra é, de igual forma, impetuoso.

Também as escolhas lexicais são relevantes para comprovar a subversão da natureza, revelando a índole do *nefas* que é desejado — pensamento reforçado pelo politptoto de *natura*. Observem-se os adjectivos: *confusus* identifica a categoria de *proles* que nasceria no caso de Fedra misturar os *thalami*; *impius* salienta o *uterus*, numa hipálage que condena a mulher de Teseu; *insuetus* atesta a novidade do crime. No que se refere a formas verbais, *cedet* perspectiva o desvio a que são constrangidas as leis da natureza — esta perversão está associada, pelo correlativo *totiens quotiens*, a um *amor morbus* característico das mulheres de Creta (cf. a forma de futuro *amabit*).

Em resposta a estas invectivas da *Nutrix*, Fedra apresenta a força impetuosa dos *affectus*. Consciente de ter uma vontade debilitada, enfraquecida pela doença, a rainha reconhece o seu erro. Julga-se, contudo, inepta para alterar o seu próprio comportamento. Precipita-se, movida pela agitação do *furor*. Observemos os vv. 177b-185:

*Quae memoras scio
uera esse, Nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. uadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.
sic, cum grauata nauita aduersa ratem
propellit unda, cedit in uanum labor
et uicta prono puppis aufertur uado.*

⁶⁹⁰ Ao enumerar povos que são conhecidos por comportamentos marcados pela desumanidade, pela brutalidade, a Ama reforça o traço *horridum* do *facinus* (cf. v. 169) de Fedra, ela que habita e reina numa cidade civilizada.

*quid ratio possit? uicit ac regnat furor,
potensque tota mente dominatur deus.*

Neste passo, a *alumna* expõe com clareza o seu estado emocional. Perante a pergunta retórica, que intensifica a ideia da sua impotência para combater o *uitium* e recuperar a *ratio*, voltando à *uirtus*, Fedra dá testemunho de que o delírio a dominou totalmente — pensamento que é amplificado pela escolha dos verbos *uincō* e *regno*, ligados pela conjunção coordenada aditiva (*ac*) e usados no perfeito do indicativo. A figura etimológica (*scio*, *sciens*), a iteração da palavra *furor* e a *correctio* testemunham a percepção que a rainha tem da força que a agita e a impele para o precipício — comprovando deste modo que, uma vez que a força do mal tome posse do *intus*, o ânimo dificilmente consegue dominá-lo ou controlá-lo, antes é constrangido a seguir o pior caminho (*furor cogit sequi peiora*).

De facto, a rainha acredita ser já tarde para impedir o *furor*, não é possível recuar, mesmo que o deseje (*remeatque frustra*), a partir do momento em que escolheu seguir o *uitium* (cf. Pimentel 1987, 261)⁶⁹¹, ideia que complementa com uma metáfora náutica. Para se justificar do *amor*, a filha de Minos tenta demonstrar que tal sentimento se deve não à sua *uoluntas* mas a uma força superior, uma vontade divina, a de Cupido (*deus*, v. 185; *uolucer*, v. 186). Sustenta esta desculpa com exemplos mitológicos de divindades que suportaram, tal como ela, a influência do deus do amor (cf. vv. 186-194). Pimentel (1993: 65) lembra “[q]ue o homem não procure sempre encontrar justificações para os seus erros. Que não se desculpe com a fatalidade nem desvie para o domínio do divino a força que é exclusivamente humana, exclusivamente sua e que o conduz ao erro”. A fala da *Nutrix* vem corroborar este pensamento. Refuta os argumentos da *alumna*, como se lê nos vv. 195 a 197: *Deum esse amorem turpis et uitio fauens / finxit libido, quoque liberior foret / titulum furori numinis falsi addidit*. A aliteração *fauens finxit* amplifica a ideia de erro de opinião por parte de Fedra.

As justificações são infundadas, como provam o adjectivo *turpis* e o participio *fauens*: os juízos estão ao serviço do *uitium*. Esta ideia é ainda desenvolvida com o recurso à *uariatio* para identificar as divindades do Amor⁶⁹² e ao adjectivo *falsus*, que consagra os significados de conotação negativa ‘enganoso’, ‘falso, que contém erro’.

⁶⁹¹ Segundo Giancotti (1986: 27), os versos *quid ratio possit? uicit ac regnat furor, / potensque tota mente dominatur deus* representam “uno dei due termini essenziali del ‘problema’, che costituisce il preminente tema filosofico della poesia della *Fedra*: *furor* erotico intuito come inevitabilmente soverchiante e *ratio* (o *mens bona*) intesa come capace di vincere il *furor* nell’essere umano dotato di libertà di scelta. Resta intanto nascosta la ‘soluzione’, la ‘verità’ che sarà scoperta nella catastrofe: il *furor* prevale non già perché sia davvero irresistibile, bensì perché Fedra, e con lei la nutrice, hanno scelto di assecondarlo.”

⁶⁹² A Ama menciona com alguma frequência as divindades que estão ligadas ao Amor (cf. v. 195: *deus*; cf. v. 197 e v. 203: *numen*; v. 199: *Erycina, ille* — para identificar Vénus e Cupido, respectivamente; cf. v. 203, v.

A partir daqui, observamos que a *libido* da personagem lhe inspira ousadia e a faz delirar: ela já não receia o regresso do marido⁶⁹³; coloca a possibilidade, no caso de Teseu conseguir sair do mundo inferior, de ele lhe perdoar o seu amor⁶⁹⁴; tem o firme propósito de domar Hipólito pelo *amor* e quer (per)seguir-lo (v. 240, v. 241)⁶⁹⁵; não teme Minos, benevolente com Ariadne (v. 245).

No decurso de um longo debate (cf. vv. 129-244), durante o qual a Ama assume uma vez mais a função de *Ratio* (*mens sana*)⁶⁹⁶ e Fedra a *Passio* (*furor*), impõe-se como derradeiro recurso (v. 253: *haec sola ratio est*) para salvaguardar o *pudor* (v. 250) e a *fama* (v. 252), a morte (v. 254). Na incapacidade de dominar o *malum* (vv. 251-252: *qui regi non uult amor, / uincatur*), que a Ama entende ser concupiscência, o suicídio configura-se como a última forma de permitir a Fedra libertar-se de qualquer género de escravidão e restaurar o antigo *pudor* (cf. Mayer 2002: 52). Para os estóicos, esta forma de morrer podia ser uma escolha praticável desde que devidamente pensada. Recorde-se que, como diz Séneca (*Ep.*

211: *Venus*), quer num tom sarcástico (cf. vv. 195 ss.), quer para censurar a *alumna* (cf. vv. 209 ss.). Neste contexto, recorda-lhe que esta “divindade” entra com reduzida frequência em *penates tenues* (cf. v. 209: *rarius*), pois aí abunda tudo o que está na justa medida (cf. v. 211: *sani affectus*; v. 213: *modica*). Daqui ilustra os excessos dos que estão no poder, noção que desenvolve ainda numa *sententia* (v. 215): *quod non potest uult posse qui nimium potest*. A figura etimológica, amplificada pelo advérbio *nimius*, presentifica o julgamento de um *demens animus* (v. 202) que está em desacordo com a realidade observada.

⁶⁹³ vv. 218-221: *Amoris in me maximum regnum reor / reditusque nullos metuo: non umquam amplius / conuexa tetigit supera qui mersus semel / adiit silentem nocte perpetua domum*. A propósito deste passo, reparam Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 218), que “Phaedra turns the Nurse’s closing admonition round; the power of her husband is, she believes, nothing compared to Love’s power over her: *Amoris* is placed emphatically to correct the Nurse’s last word, *uiri*; *in me* is closely attached to *regnum*”. Numa forte aliteração (*regnum reor reditusque*) e na assonância em nasal, atesta-se a influência do *amor* sobre a protagonista. O superlativo de *magnus*, a categorizar *regnum amoris*, presentifica a impetuosidade deste *malum*.

⁶⁹⁴ O v. 225 (*Veniam ille amori forsitan nostro dabit*) manifesta o delírio de Fedra. No substantivo *uenia* e no advérbio *forsitan* coloca-se a possibilidade de o tirano ser indulgente em relação ao sentimento que ela alimenta por outro homem, ainda para mais seu filho.

⁶⁹⁵ Note-se que o tema da caça (perseguição) é constante ao longo da *Phaedra* e é um elemento-chave para manter a circularidade da peça: no acto primeiro, Hipólito incita os companheiros a caçarem (vv. 1-84); Fedra e a Ama intentam, debalde, perseguir o filho da Amazona (vv. 271 ss.); Teseu, no momento final, ordena que procurem as partes do corpo do filho dispersas pelos campos (vv. 1278-1279). Sobre este tema veja-se, por exemplo, Boyle (1997: 60-65).

⁶⁹⁶ Nos vv. 129-249, todo o discurso da Ama tem como propósito dissuadir a *alumna* de cometer um *nefas* e convencê-la a curar o *animus* — vv. 248-249: *furorem siste teque ipsa adiuua: / pars sanitatis uelle sanari fuit*. Formula, nos imperativos, o pensamento de haver ainda tempo para resistir (cf. *sisto*) ao *furor*. A figura etimológica demarca o poder da vontade (*uelle*), demonstrando que ela ainda pode mudar, basta querer. A *Nutrix* representa o *exemplum* do *proficiens* que pretende seguir a natureza e desviar-se dos vícios. Não é, por isso, de estranhar que, em boa parte do discurso, se notem ecos das obras em prosa de Séneca, aproximando a personagem dos ideais defendidos pelos filósofos do Pórtico. Reparamos, contudo, que a *Nutrix* não está indiferente à força destas emoções. Corrobora-se este juízo quando, ao implorar uma vez mais a Fedra que refreie o ânimo (cf. vv. 246-249), admite estar já extenuada (v. 247): *fessumque curis pectus*. No adjectivo *fessus* antevê-se a angústia da figura pelas suas constantes inquietações. Para Coffey-Mayer (2010: *Comm. ad loc.* 246-247), contudo, este discurso tem outro propósito: “Prudence has failed; the Nurse tries pathos.” Ao tentar desviar Fedra do caminho do *uitium*, vemos que a *Nutrix* não só não consegue persuadi-la, como ela própria é movida pelo sentimento do *amor* — *affectus* que rejeitou (cf. vv. 132-133). É vencida por este *malum*, cede, o que é o mesmo que dizer que erra, formula juízos falsos (cf. vv. 267-273) e torna-se a causa da ruína das personagens, como se viu no capítulo da *Formido*, em *potestas metus*.

24. 24), nunca essa decisão poderia ser tomada por impulso ou de forma irreflectida. Se assim acontecesse, seria um *uitium* (*libido moriendi*): na prática, o suicídio não estaria a sair da vida mas a fugir dela, o que é condenável segundo a doutrina do Pórtico.

Precisamente neste momento, em que Fedra mostra um desprendimento da vida, a *Nutrix* recua. Insta-a a que ponha um limite (cf. v. 255: imperativo *moderare*) ao arrebatamento (*impetus*, neste contexto, impulso violento). Os adjectivos são determinantes para a caracterização do estado emocional da *mens* ou dos impulsos da personagem. No v. 255 (*Moderare, alumna, mentis effrenae impetus*) *effrenae*⁶⁹⁷, para caracterizar a *mens*, anuncia um carácter indómito, selvagem, enquanto a subjacente metáfora da cavalaria traduz a recusa da moderação. No v. 263, *furibundum* [*impetum*] assume que, na força propulsora dos movimentos da rainha, se manifesta o delírio. No v. 268, *proteruus* [*furor*] indicia um ímpeto violento, arrojado, da loucura a que Fedra se entrega na íntegra.

A consciência da *Nutrix*, no tocante à disposição da *alumna*, indu-la a mudar de atitude: quer manter Fedra viva, mesmo se, para o conseguir, tiver de cometer um *scelus*, ou comprometer a honra (cf. vv. 267-273). Como demonstra Grimal (1965: 9), “[s]on affection pour celle qui est, malgré tout, son ‘enfant’ (*alumna*) lui fait d’un seul coup oublier ses propres conseils, et, devant la menace de mort, accepter le crime.” A *Nutrix* pretende domar o espírito inflexível de Hipólito (cf. Pimentel 1993: 43-44). É precisamente esta mudança de comportamento da *Nutrix* que vai consumir a perdição de Fedra⁶⁹⁸.

Novamente os sentimentos de *amor* e de *odium* se entrecruzam no diálogo entre a *Nutrix* e Hipólito e na conversa com Fedra. Hipólito aparece em cena nos dois primeiros actos (vv. 1-84; vv. 431-718). No que ao primeiro diz respeito, o cenário é o da caça. Ele exorta os companheiros a dirigirem-se para locais que determina e aí ficarem com as funções que ele especifica. Na enumeração das raças dos cães (vv. 31 ss.) atesta a sua experiência enquanto caçador. No acto segundo, esbate-se esta característica da personagem. Na realidade, ele torna-se, simbolicamente, a caça.

A Ama e, mais tarde, Fedra perseguem-no com o desejo de vencer o seu ânimo selvagem. No ponto de vista da *Nutrix*, Hipólito tem um carácter *intractabilis* (cf. v. 231, v. 271). Este adjectivo insinua a impossibilidade de domar o seu espírito: de *in* e *tractabilis*, denuncia um ser inflexível. Este traço da personagem explica-se, talvez, por ser filho de uma

⁶⁹⁷ De *ex* e *frenum*, ‘acção de tirar para fora o freio’, manifesta um espírito que não é, nem quer ser, controlado. O *animus* é selvagem, não limita ou põe fim aos impulsos.

⁶⁹⁸ Alerta Séneca, na *Ep.* 71. 35, para os perigos a que estão sujeitos os *proficientes*: *Inperfecta necesse est labent et modo prodeant, modo sublabantur aut succidant. Sublabentur autem, nisi ire et niti perseuerauerint; si quicquam ex studio et fideli intentione laxauerint, retro eundum est.*

amazona, o que pode igualmente justificar um outro traço atribuído pela *Nutrix*, o ódio que experimenta pelo sexo oposto⁶⁹⁹ (vv. 238-239): *tibi ponet odium, cuius odio forsitan / persequitur omnes*? O poliptoto de *odium* ilustra a malevolência do ânimo do filho de Teseu em relação a qualquer figura feminina. Prefigura-se em Hipólito um espírito *immitis* (cf. v. 231, v. 273)⁷⁰⁰ e tirânico no modo como reage relativamente a Fedra.

Além destes traços determinantes para confirmar a existência de uma tendência — de cariz hereditário — para a intemperança, outros adjectivos a que a Ama recorre nas suas referências a Hipólito permitem-nos complementar a caracterização (não estóica) da personagem. É o caso de *ferus* (v. 240; v. 272: *iuuenem ferum*; v. 414: *pectus ferum*), de *saeuus* (v. 273: *mentem saeuam*) e de *tristis*⁷⁰¹ — este último porventura relacionado com o seu gosto de viver longe das cidades, da turba, preferindo as florestas.

Hipólito acaba por mesclar, no seu temperamento, aspectos que o aproximam do animal selvagem⁷⁰², como parece ilustrar o v. 416, numa tripla adjectivação assindética: *toruus auersus ferox*. O adjectivo *toruus*⁷⁰³ traça um perfil ‘cruel, severo, feroz’. Em *auersus* testemunha-se um lado hostil, inimigo. Com *ferox*, reforça-se a natureza cruel e intratável da personagem.

Apesar destas características que a Ama⁷⁰⁴ vai identificando em Hipólito (cf. ainda v. 461: *truculentus*) e que antecipam a impossibilidade de obrigá-lo a ceder aos desejos

⁶⁹⁹ Ideia que se subentende de uma fala da *Nutrix* (v. 232): *conubia uitat: genus Amazonium scias*. Esta aversão pelo sexo oposto pode ter que ver com a privação de Hipólito em relação à figura maternal (vv. 578-579: *Solamen unum matris amissae fero, / odisse quod iam feminas omnis licet*). A forma impessoal *licet* faz ver o erro de julgamento do jovem, que reputa lícito manter o seu ódio. Para Pimentel (1993: 51), a castidade de Hipólito diz respeito ao ódio pelas mulheres. “Assim sendo, essa *castidade* não é uma *uirtus* mas sim um *uitium*, porque parte do ódio. (...) [É] *uitium* (...) porque a personagem se compraz com esse ódio.” Giancotti (1953: 126-127) afirma que “Ippolito non è un casto, è un misogino. La sua misoginia irriducibile non ha la tranquilla fermezza della castità dettata da un ideale morale, ma anch’essa ha gli impeti e gli spasimi di un *furor*”.

⁷⁰⁰ Julga-se ver neste traço uma tendência hereditária. O adjectivo *immitis* ocorre duas vezes na mesma fala da Ama (cf. vv. 226-232) para designar Teseu (v. 226: *immitis coniunx*) e para mencionar Hipólito (v. 231: *immitis caelebs*), denunciando, em simultâneo, a diferença entre os dois, como se pode observar da estrutura paralelística em forma de antítese: um é o cônjuge e adúltero; o outro opta por uma vida no celibato. Apesar de escolherem tipo de vidas diferentes, ambos mantêm uma mesma característica: a crueldade.

⁷⁰¹ Segundo Pimentel (1993: 50), *tristis* “assume o significado composto de cruel e austero.” Possivelmente este adjectivo está relacionado com a severidade própria de quem se afasta, voluntariamente, da sociedade ou de quem é indiferente ao amor. Este desinteresse é novamente posto em evidência pela Ama, quando, em prece, insta Diana (cf. v. 415: *amare discat*) a auxiliá-la na empresa de conseguir tornar Hipólito flexível ao amor (usando com propósito uma metáfora: pede auxílio para a caça). São exemplos de ocorrência desta palavra o v. 271: *animum tristem* e v. 413: *tristis Hippolyti*. Por seu turno, [*animum*] *rigentem* (v. 413) sublinha a opinião que a Ama tem do perfil de Hipólito: um carácter insensível e duro.

⁷⁰² Dupont (1995: 169) lembra que “[p]our l’imaginaire romain, un chasseur des confins est pire qu’un barbare, c’est un homme sauvage, qui vit comme une bête au milieu des bêtes, qui ne fait pas la différence entre les animaux et les hommes.”

⁷⁰³ Para Ernout-Meillet (s.u. *toruus*), a palavra designa ‘que olha de lado, cruel’. Trata-se, pois, de um epíteto “qui s’est appliquée ensuite au visage, au corps ou au caractère, puis à toute espèce d’objects”.

⁷⁰⁴ Fedra identifica em Hipólito o traço de soberba, atestado no substantivo *superbus* (v. 703). Na verdade, considera que o seu *rigor* (cf. v. 686) é indiscutível. No desejo de se afastar por completo de todos os *uitia* que

passionais de Fedra, ainda assim ela ousa enfrentá-lo com o intuito de o levar a aceitá-los. Após uma hesitação e tremor iniciais⁷⁰⁵, a Ama dirige-se ao filho de Teseu. O diálogo entre ambos obedece a dois princípios opostos: de um lado o elogio ao amor e, do outro, ao celibato. Em um e outro caso, nota-se que o raciocínio é elaborado segundo premissas correctas, justas. Estão, porém, ao serviço de um juízo de valor incorrecto. Em particular, a Ama mostra-se preocupada com Hipólito, com a escolha dele de manter-se solteiro, opção que o afasta das leis da natureza⁷⁰⁶.

Em formas imperativas (*relaxa, attolle, fruere, solue, rapie, effunde, prohibe*), pretende abrandar o aspecto severo, incutir-lhe o desejo de fruir da vida, como qualquer outro jovem faria na idade dele. Insiste no poder de Vénus (cf. vv. 461-474), metáfora que representa o amor sexual, condição natural tanto no homem como no animal não racional, necessária para assegurar descendência. O discurso da Ama não deixa, porém, de causar uma certa repulsa no leitor. Os incitamentos dela (comprazimento com os prazeres amorosos, aproveitar a juventude) têm o propósito de encaminhá-lo para o leito de Fedra, para o crime.

Hipólito, por seu turno, a pretexto de desejar viver segundo os princípios da idade do ouro (cf. vv. 525-539), distancia-se da turba e de *affectus* como a *spes* (v. 492), o *metus* (v. 492), a *ira* próprios de quem tem ao seu serviço o poder máximo (cf. vv. 483 ss.). A vontade de querer viver liberto de qualquer sujeição a *passiones* (cf. vv. 522-524; vv. 540-557) estaria conforme com as leis da natureza, não estivesse implícito o sentimento de ódio em relação ao sexo oposto. Na pergunta da Ama, que faz entender o erro do filho de Teseu por deduzir que

associa à vivência em sociedade, erra. Formula uma falsa opinião daquilo que significa, para os filósofos, *sequi natura* (sobre a vivência em conformidade com a natureza, veja-se, por exemplo, *Ep.* 90. 4-5; 90. 16). A aversão que confirma ter pelas mulheres — são, para ele, a origem do mal — ilustra esse mesmo erro (vv. 558-564): *taceo nouercas: mitius nil est feris. / Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex / obsedit animos, huius incestae stupris / fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt / et uersa ab imo regna tot populos premunt. / sileantur aliae: sola coniunx Aegei, / Medea, reddet feminas dirum genus*. Hipólito condena, de modo veemente, as mulheres, suscita, porém, em Fedra um *amor* doentio, ainda que involuntariamente. Toma como exemplo máximo a filha de Eetes, Medeia. Depois de conhecer o sentimento que a madrastra nutre por ele, qualifica-a como superior em maldade à feiticeira de Colcos.

⁷⁰⁵ v. 425: *quid dubitas?* Na pergunta retórica dirigida a uma segunda pessoa, endereçada, na realidade, ao seu próprio ânimo, a Ama sente que o organismo ganha vontade própria. Os movimentos involuntários denunciam o receio dela (v. 427: *trepidamus?*), fazem notar a consciência da acção que tem em vista concretizar. A Ama apresenta-se agora como estando ao serviço de ordens reais as quais sabe que deve acatar (vv. 428-429: *uerum iusta qui reges timet / deponat*), e que são baseadas no medo. Vê-se constrangida a depor a honra ao serviço do mal, concluindo com a *sententia*: *omne pellat ex animo decus: / malus est minister regii imperii pudor*. Na aliteração de nasais condensa-se a crítica à imoderação — característica dos que habitam em casas reais. A Ama sente-se envolvida, sujeita às leis dos mais fortes. A perturbação desta personagem é visível, Hipólito apercebe-se disso (vv. 431-432): *Quid huc seniles fessa moliris gradus, / o fida Nutrix, turbidam frontem gerens*. O adjectivo *fessus* determina a idade avançada da Ama. Pode estar ainda relacionado com o estado físico, por querer agradar Fedra. Já a perturbação que se faz sentir no rosto será, eventualmente, motivada pela percepção do *facinus* que se vê instigada a ousar em prol da sua *alumna*.

⁷⁰⁶ cf. vv. 437 ss. Repare-se no v. 454: *Quid te coerces et necas rectam indolem?* E nos vv. 481 e 482: *proinde uitae sequere naturam ducem / urbem frequenta, ciuium coetus cole*.

todas as mulheres são moralmente condenáveis (v. 565: *Cur omnium fit culpa paucarum scelus?*), compreende-se o perfil descomedido de Hipólito. Vejam-se os vv. 566 a 573:

*Detestor omnis, horreo fugio execror.
sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
odisse placuit. ignibus iunges aquas
et amica ratibus ante promittet uada
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
et ora dammis blanda praebebunt lupi,
quam uictus animum feminae mitem geram*

A acumulação de formas verbais (*detestor, horreo, fugio, execror*), relacionadas com o campo lexical das paixões, torna explícita a incapacidade de Hipólito se mostrar impassível na presença de mulheres e, pelo facto de surgirem em assíndeto e em gradação ascendente, documentam a violência e a rapidez com que os sentimentos de rejeição e ódio se apoderam de Hipólito. De um lado, entende-se a *ira inueterata* (cf. Cícero, *Tusc.* 4. 9. 21) que tem contra as mulheres (*detestor, execror*), do outro o *pavor* que o motiva a evitá-las (*horreo, fugio*).

O tricolon, sustentado pela iteração do conjuntivo *sit*, apresenta, de forma gradativa, três hipóteses que estarão na origem dos sentimentos experimentados. Revela-se a incoerência do raciocínio da personagem. A hipótese primeira que coloca é a *ratio*, a que se segue a *natura* e o *furor* — ora os *affectus*, degenerados em doença, não podem estar ao serviço da *ratio* ou da *natura*. No que diz respeito à *natura*, mencionada por Hipólito, pode estar simplesmente em causa uma tendência — ele reconhece, talvez, que, sendo filho de uma amazona, mulher que odeia, por natureza, o sexo oposto, também ele experimenta idêntica aversão.

A forma adjectival *dirus* intensifica o traço selvagem do *furor* que Hipólito nutre pelas mulheres e lhe provoca comprazimento no acto de as odiar. Por um conjunto de *adynata* (vv. 568-573), Hipólito corrobora a impossibilidade de ter, em algum momento, respeito pela figura feminina. Abrandando ou disfarçando estes sentimentos, todavia, aquando da entrada de Fedra, que aparece em cena *praeceps e impatiens* (v. 583). Uma outra categoria de *furor* domina-a (v. 583) e não lhe permite esperar, nem a deixa permanecer quieta e paciente. Vendo-se nos braços da pessoa que Ama (vv. 589-590; vv. 591-600), depois de recuperados os sentidos, torna-se audaz, arrisca tudo, uma vez que (Pimentel 1993: 34) “[e]la atinge o ponto extremo em que sabe que tudo pode perder e que aquele é o momento último em que

pode ousar.” Acredita, no seu íntimo, que uma parte significativa do *scelus* (v. 594: *Magna pars sceleris mei*) foi já praticada e, por esse motivo, não pode retroceder.

A acumulação de palavras que designam crime / acção vergonhosa atesta a consciência da personagem que se precipita no abismo do mal (v. 594: *sceleris*; v. 598: *scelera*; v. 596: *nefanda*; v. 597: *crimen*). Tenta, contudo, mascarar o seu erro com a hipótese de um eventual casamento (v. 597: *iugali ... face*). Para isso, simulando, dolosamente, vergonha⁷⁰⁷, a rainha expõe a Hipólito o seu *uitium*. Convida-o a aceitar o trono e a tomá-la como sua escrava (vv. 611, 612, 617: *famulam*; v. 612: *seruitium*; v. 622: *seruam*). Apresenta-lhe a categoria de *affectus* que a consome. Vejam-se os vv. 640 a 644:

*Pectus insanum uapor
amorque torret. intimis saeuit ferus
[penitus medullas atque per uenas meat]
uisceribus ignis mersus et uenas latens
ut agilis altas flamma percurrit trabes.*

A escolha de vocabulário é significativo, pois corrobora a imagem de um *ignis* abrasador que aflige o coração de Fedra — a *uariatio*, nas formas de substantivos, *uapor*, *ignis*, *flamma*, amplifica a metáfora do *amor* enquanto fogo, confirmando o carácter destrutivo deste *uitium*. Os adjectivos e participios, a categorizarem dois destes nomes, confirmam a índole feroz, rápida e efectiva dos *uitia* que a assolam: para qualificar o *ignis* que a consome, surge o adjectivo *ferus* a desvelar a crueldade associada ao fogo. Os participios *mersus* e *latens* dão a entender que estes *affectus* se ocultam no interior do ser humano, daí se espalhando a todo o corpo⁷⁰⁸.

A indicação de que o *ignis* percorre vísceras e veias metaforiza a imagem terrível do vigor de um amor insano. Igualmente as formas verbais condensam o vigor dos *mala*, como no caso de *torret*. A predicar *uapor* e *amor*, aproxima os dois substantivos, fazendo sobressair o carácter nefasto do *affectus* que ‘abrsa, queima’ o *pectus insanum*. O adjectivo sugere o estado demente, delirante, da personagem. A forma *saeuit* categoriza a fúria do fogo que, quando inflamado, alastra, consumindo e destruindo tudo ao seu redor.

O símile (v. 644) ilustra o poder devastador do fogo (v. o prevérbio *percurrit*), nada escapa incólume. Plasma a devastação de que a protagonista sente ser vítima: em *agilis*

⁷⁰⁷ Nos vv. 602 ss., Fedra diz a Hipólito que é movida por duas forças: uma que deseja falar e outra que a obriga a calar-se, do mesmo modo que, quando vê que o filho de Teseu não percebeu ou não quis entender os desejos de Fedra (vv. 634-635: *O spes amantum credula, o fallax Amor! / satisne dixi? – precibus admotis agam*), ela diz-lhe (vv. 636-637): *Miserere, pauidae mentis exaudi preces — / libet loqui pigetque*.

⁷⁰⁸ cf. Cícero, *N. D.* 2. 55. 139.

flamma e [*per*]*currit* denota-se a rapidez com que actua, enquanto em *altas trabes* se sugere que nada nem ninguém (por muito ‘alta’ que seja a sua posição) escapa a esse fogo se não lhe puser um travão no início. O *affectus* percorreu-lhe todo o corpo, incluindo a medula, está de tal forma inflamado que não consegue sanar-se. Segal (1986: 49) afirma que “this fire is the reality of her psycho-physiological torment of love”.

A revelação de Fedra, de que Hipólito está na origem deste violento sentimento⁷⁰⁹, implica uma mudança no comportamento do filho de Teseu. Ao invocar Júpiter (cf. vv. 671 ss.), e instar por justiça divina (cf. Boyle 1992^R: *Comm. ad loc.* 671 ss.), o leitor toma conhecimento do estado alterado e violento da personagem. Giancotti (1986: 28) alerta que “Ippolito stesso ha una parte di responsabilità nella propria rovina. A ben guardare, egli ha il torto di perdere la testa.” As perguntas retóricas, em estrutura paralelística, com a iteração de *tam lentus*, ressaltam a exaltação da personagem. Numa sinestesia (em formas verbais: *audis* e *uides*), estimula a cólera ante a percepção do *scelus* em que Fedra o quer conivente. Sente-se culpado (*nocens*) por ter estimulado na rainha semelhante desejo. Vejam-se os vv. 682 a 697:

*in me tona, me fige, me uelox cremet
transactus ignis: sum nocens, merui mori:
placui nouercae. dignus en stupris ego?
scelerique tanto uisus ego solus tibi
materia facilis? hoc meus meruit rigor?
o scelere uincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstrifera malum
genetrice peior! illa se tantum stupro
contaminauit, et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit uultu truci
ambiguus infans — ille te uenter tulit.
o ter quaterque prospero fato dati
quos hausit et peremit et leto dedit
odium dolusque — genitor, inuideo tibi:
Colchide nouerca maius hoc, maius malum est.*

A ousadia e o despudor de Fedra são a centelha que reaviva a chama da aversão sentida pelo sexo feminino, particularizando-a agora em Fedra. A acumulação de sons nasais (vv. 682-683), a iteração do pronome pessoal (*me*), no tricolon do v. 682, a acompanhar verbos de acção, em gradação ascendente agravam progressivamente o *odium* da personagem. Hipólito concentra-se no desejo de ser purificado pelo trovão de Júpiter (*tona*)

⁷⁰⁹ Ainda insciente ou não querendo reconhecer a possibilidade de ser ele o motivo de tamanho *malum*, pergunta directamente a Fedra (v. 645): *Amore nempe Thesei casto furis?*

ou pelo fogo (*cremet, ignis*). O adjetivo *uelox*, cujo referente é *ignis*, amplifica a necessidade que ele sente de ser aniquilado de imediato, uma vez, na sua perspectiva, maculado pelo *nefas*⁷¹⁰ (cf. v. 678), por ter atraído (*placeo*), ainda que inconscientemente, o amor de Fedra.

Reputado como inflexível, Hipólito questiona Fedra no sentido de saber que motivos a estimularam a prosseguir com o *facinus*. A aliteração (*meus meruit*), a iteração de pronomes pessoais e possessivo (em oposição: *ego, ego, tu; meus*) e a assonância em sibilante intensificam a hostilidade do filho de Teseu para com a madrasta. Considera-a superior a qualquer outra mulher (*uincens*) no que à consumação do crime diz respeito. Numa vigorosa aliteração (*matre monstrifera malum*) distingue Fedra de Pasífae. A par da opinião da *Nutrix*, Hipólito declara o *malum* da rainha pior do que o da sua mãe (cf. v. 688), mais grave do que o de Medeia (cf. vv. 696-697), como se entende da repetição quiástica do comparativo de superioridade *maius* (v. 697). A insistência em sons oclusivos, em especial, em dentais surdas (*tantum stupro / contaminauit, et tamen tacitum*) e o uso do comparativo de superioridade *peius* parecem marcar um ritmo forte, incriminatório: Fedra é um monstro. Entende Littlewood (2004: 278) que “Hippolytus complains that Phaedra is worse than her mother because Pasiphaë only contaminated herself.”

A recordação do *scelus* de Pasífae viabiliza a referência ao tema da transmissão de características de pais para filhos. O ventre onde o Minotauro esteve alojado carregou igualmente Fedra (e também Ariadne, acrescente-se), o que remete, uma vez mais, para a questão da existência de uma tendência familiar para ações monstruosas. Este pensamento é retomado (e novamente aceite) por Fedra (v. 698: *Et ipsa nostrae fata cognosco domus*): ela reconhece ter perdido o domínio sobre si mesma (v. 699): *sed mei non sum potens*. Admite estar *amens* (v. 702) e, por isso, ousa ainda (per)seguir Hipólito, para onde quer que ele vá (vv. 700 ss.). Humilha-se, ajoelhando-se diante dele como suplicante (cf. v. 703), afogueada pelo *uitium*. Em consequência, Hipólito repele Fedra, toma-a por impudente, não quer ser maculado pelas mãos dela, sentimento de rejeição que formula num quiasmo e acentua na profusão de sons oclusivos (vv. 704-705): *Procul impudicos corpore a casto amoue / tactus*.

É brusco nos movimentos. Quando Fedra se precipita para o abraçar (v. 705: *Etiam in amplexus ruit?*), ele empunha a espada e apresta-se a degolá-la em oferta a Diana: a fúria de Hipólito está no auge. Num quiasmo e na aliteração (v. 707: *en impudicum crine contorto*

⁷¹⁰ Concentram-se, neste passo, vocábulos ligados à noção de crime ou conotados com ações infames: *stuprum* (v. 684, v. 689), *scelus* (v. 685, v. 687, v. 692), *crimen* (v. 691). Repare-se também na insistência de palavras do campo lexical do parentesco: *nouerca* (v. 684, v. 697), *mater* (v. 688, v. 692), *genetrix* (v. 689).

caput) manifesta-se a crueldade do filho de Teseu. Confirma-se o seu perfil tirânico — que momentos antes, quando dialogava com a Ama, criticou⁷¹¹. Toma por *iustior* (v. 708) o acto de verter o sangue de Fedra. No comparativo de superioridade *iustior* insinua-se a noção de erro da figura masculina. As paixões instigam no seu ânimo um comportamento igualmente nefasto.

Hipólito dá provas de uma extrema e desumana crueldade ao desprezar qualquer pedido da rainha. Quando percebe que o desejo dela é morrer (vv. 710-711: *nunc me compotem uoti facis; / sanas furentem*) — na perspectiva de Fedra, só a morte⁷¹² a manterá, intacta e casta (vv. 711-712: *maius hoc uoto meo est, / saluo ut pudore manibus immoriar tuis*), só morrendo ela pode sanar a demência⁷¹³ —, Hipólito rechaça a madrasta e foge, deixando para trás a sua espada e recusando-se a tirar-lhe a vida (vv. 713-714: *Abscede, uiue, ne quid exores, et hic / contactus ensis deserat castum latus*).

A Ama, para não perder Fedra, simula uma violação de Hipólito e denuncia-o (cf. vv. 719-724), assim que ele, num estado de insanidade (v. 736: *fugit insanae similis procellae*), as abandona. A rainha aceita o dolo da *Nutrix*. Harrison (2014: 599) nota que “[s]everal times she will be faced with alternatives that could derail the inevitable tragedy, but each time she makes the wrong decision, and each time from different emotional motivations.” Sobre o embuste da *Nutrix*, especifica Pimentel (1993: 263):

Talvez (...) nela se confundam dois aspectos: por um lado quer, agora que nada mais lhe resta esperar do seu amor, salvar o seu bom nome; por outro lado, deseja talvez vingar-se do “furor” com que foi repelida e, então, acata a sugestão da Ama e segue-a. Fedra não está ainda, afinal, preparada para morrer.

⁷¹¹ cf. vv. 486-500 (principalmente os vv. 498-500: *non cruor largus pias / suffigit auro; non cruor largus pias / inundat aras, fruge nec sparsi sacre / centena niuei colla summittunt boues*). Alude-se, em tom de crítica, ao sacrifício de animais. Hipólito tem uma atitude contrária aos valores que defende e reage de forma análoga ao que censurou. É tirânico e cruel. Ao invés de se manter *insons* (v. 487) e imperturbável ante o crime de Fedra, o *furor* torna-se maior (v. 486: *auarae mentis inflammat*). Será, talvez, útil recordar um passo da *Ep.* 16. 1, onde Séneca alerta para a necessidade de meditar diariamente sobre a verdade com o intuito de manter firme os propósitos. Nesta linha de pensamento, entende-se que Hipólito reconhece ser fundamental seguir a natureza, não faz, contudo, uma análise contínua interior por forma a manter-se indemne em face de qualquer circunstância que a *fortuna* lhe apresente. A reacção adversa que tem é prova do que se acabou de interpretar.

⁷¹² No desejo de Fedra de ver a vida terminar às mãos do homem que ama estará, talvez, subjacente a sua falta de coragem. Na verdade, ela vai adiando esse acto, desde o momento em que pensa concretizá-lo (cf. vv. 253-254). Mesmo afirmando à *Nutrix* que nenhum argumento a demoverá (vv. 265-267: *Prohibere nulla ratio perituum potest, / ubi qui mori constituit et debet mori*) — veja-se a concentração de palavras do campo lexical da morte —, na verdade a força de vontade não é suficiente, pelo menos enquanto não vê o resultado do seu *nefas* (morte de Hipólito).

⁷¹³ No ponto de vista de Segal (1986: 133), “Death at his hands would resolve her conflict between desire and morality and leave her with the *pudor* of the faithful wife. (...) At one level her lines are a request for death; at another they are a continuation of the seductive discourse that she has been addressing to Hippolytus since the beginning of the scene.”

Apesar de não serem explícitos quer os motivos que levaram a Ama a incriminar Hipólito quer os que terão inibido Fedra de cometer suicídio nota-se que o Coro desaprova com veemência as acções e sugestões metateatrais da Ama, adoptadas pela rainha (vv. 824-828):

*Quid sinat inausum feminae praeceps furor?
nefanda iuueni crimina insonti apparat.
en scelera! quaerit crine lacerato fidem,
decus omne turbat capitis, umectat genas:
instruitur omni fraude feminea dolus.*

O adjectivo *praeceps* traduz as consequências associadas ao delírio. Na verdade, dominadas pelo *furor*, as personagens são impulsionadas de forma irracional para uma acção. Informa sobre o resultado desta doença a escolha de palavras relacionadas com o campo lexical de acções criminosas (*crimen, scelus, fraus, dolus*). Os adjectivos *nefandus* e *insons* aparecem num contexto antitético. É propósito da personagem colectiva reforçar a inocência do jovem Hipólito, plasmando, deste modo, a crueldade tanto da Ama, que planeia, como de Fedra, que concretiza. É igualmente representativa, para a noção de barbaridade das duas personagens, a insistência no aspecto físico da rainha, em especial nos cabelos, arrancados e em desalinho, e no rosto, humedecido por lágrimas, condições fundamentais para a exibição de uma vítima de violação. A aliteração *fraude feminea* reforça a ideia de que nenhum pormenor é descurado para tornar credível o criminoso ludíbrio.

Para o desenho do perfil de Hipólito importa, ainda, considerar o que sobre ele diz Teseu. Iludido pelas palavras de Fedra, que incrimina o enteado, o *rex* lembra o aspecto majestoso (cf. v. 915: *maiestas*), austero (v. 916: *habitus horrens, prisca et antiqua appetens*) e inflexível (v. 917: *morum senium triste et affectus graues*) do filho, pelo qual se distinguia e era reconhecido⁷¹⁴, ainda que, depois da acusação, pareça a Teseu que tudo não passava de fraude e aparência.

No desejo de seguir os modelos antigos (uma época áurea), Hipólito afasta-se das leis da natureza, pelo rancor nutrido pelas mulheres, e pela posição demasiado severa, tornando-se selvagem. Provam este traço em Hipólito os adjectivos escolhidos por Teseu (v. 923): *ille efferatus castus intactus rudis*. Se em *castus* e *intactus*, palavras semanticamente aparentadas, deparamos com uma natureza virtuosa, em *efferatus* e *rudis* delinea-se o aspecto feroz de

⁷¹⁴ Estas características (delineadas por Teseu, cf. vv. 915 ss.) são as que Hipólito pretende seguir como *modus uiuendi*. Nas palavras do soberano de Atenas se espraia, contudo, o sarcasmo por não questionar a incriminação de Fedra.

Hipólito. A acumulação assindética de adjetivos contrários, numa estrutura semântica quiasmática, intensifica a confluência de traços divergentes. Revela-se, assim, em Hipólito, uma inclinação para o excesso. Estas ideias são confirmadas pelo Mensageiro, quando narra os acontecimentos ocorridos entre o abandono da cidade de Atenas por Hipólito e a sua morte (cf. vv. 1000-1114a), vítima da imprecação paterna.

O modo hostil e precipitado como abandonou a cidade (v. 1000: *infesto gradu*) reflecte os mais íntimos sentimentos do filho de Antíope: é impetuoso (*acer*), afastando-se dos preceitos de *sequi naturam* que ele próprio defendeu; está dominado pela cólera (v. 541: *ira praeceps*); é ousado, como Teseu, quando enfrenta o inimigo (vv. 1064-1065): *contra feroci gnatus insurgens minax / uultu nec ora mutat et magnum intonat*. Em estrutura quiástica (sublinhado) e na concentração de sons oclusivos e nasais, reforça-se o seu perfil destemido: de um lado a natureza feroz e ameaçadora, plasmada no seu aspecto, do outro a impassividade do herói que defronta o monstro. Ao contrário da figura paterna, Hipólito não vence o touro aquático.

Quanto a Fedra, a última vez que entra em cena é para contemplar os pedaços do corpo de Hipólito, que os servos encontraram, dilacerado por causa das imprecações enfurecidas de Teseu, mercê do dolo da Ama e de Fedra. A protagonista volta-se, em primeiro lugar, para Teseu, para o recriminar — ele que é *semper durus* (v. 1164) — dirige-se, de seguida, para o amado, para o que resta dele, dedica-lhe toda a sua atenção. Tem o propósito de suicidar-se. Pela morte ela pode finalmente libertar-se da vida, dos crimes monstruosos, do amor (v. 1178), dos juízos errados (cf. Boyle 1992^R: 32), e continuar a seguir Hipólito (v. 1179 e ss.). Antes de morrer, ferindo-se com a espada⁷¹⁵ de Hipólito, para finalmente se unir àquele que ama, a rainha conta a verdade não só a Teseu, mas à cidade de Atenas (v. 1191). Para Boyle (1992^R: 32), “[h]er supreme and only moment of control over her life resides in the ending of it.”

A morte é uma forma de libertar-se da escravidão das *passiones*, mas também de ter o mesmo destino que o amado (cf. v. 1187; cf. Giancotti 1986: 47), de deixar de estar sob o poder de Teseu⁷¹⁶. Na verdade, ela tem uma opinião negativa sobre o marido. Toma-o por *profugus* (v. 91) — critica a sua ausência — e por infiel — noção que se plasma no discurso

⁷¹⁵ Recomenda-se o artigo de Campos (1983/1984: 159-162), onde o autor faz uma leitura da espada de Hipólito como metáfora sexual. Socorrendo-se desta arma, Fedra une-se, no ponto de vista simbólico, ao filho de Teseu. Veja-se, ainda, Segal (1986: 130-136).

⁷¹⁶ Na opinião de Mayer (2002: 54), “Emotion and intellect have fought out their battle in Phaedra, and it seems that in the end reason has recovered its sway. She confesses and tries to tone; more in purely human terms she cannot do. It might be urged that in her final moments, Seneca accords Phaedra that capacity for moral action, equal to any man’s which Stoic doctrine insisted upon.”

irónico da rainha (v. 92): *praestat nuptae quam solet Theseus fidem*. Fedra denuncia, também, o seu carácter ousado: é um *fortis miles* (vv. 93-94) e é intrépido (cf. vv. 96-97: *timor / pudorue*), por acompanhar Pirítoo ao mundo infernal com o objectivo de raptar Prosérpina. Fedra acusa-o, por outro lado, de transgredir as leis naturais (vv. 97-98): *stupra et illicitos toros / Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater*. Nestas censuras, a rainha justifica o ódio que lhe vota⁷¹⁷. No caso da Ama, ela aponta a Teseu um carácter essencialmente audaz (vv. 222-224).

A forma como Teseu perseguiu o próprio filho revela um espírito contumaz, *impius*⁷¹⁸, que se presta a estados de cólera, como se depreende do adjectivo *pertinax* (v. 938): ele não descansou enquanto não castigou Hipólito⁷¹⁹. Leiam-se os vv. 939-940: *longinqua clausa abstrusa diuersa inuia / emetiemur*. A acumulação de adjectivos (*longinqua*, *diuersa*) e participios (*clausa*, *abstrusa*) a categorizar os *inuia* — que são, já por si só, lugares inacessíveis — assevera a ferocidade dos *affectus* que toldam o soberano.

Para Coffey-Mayer (1990: 26) “[i]t is arguable that Hippolytus is destroyed both by his own unrestrained anger and by Theseus’ uncontrolled desire for vengeance.” A morte e o desmembramento de Hipólito resultam da fúria impetuosa de Teseu — obnubilada a *ratio* do tirano pela violência da *ira* — por um lado, da misogenia de Hipólito (atitude contranatural), por outro, e, ainda, do ressentimento de Fedra por ter sido repelida pelo homem que ama. Fica a sugestão de que o desmembramento físico de Hipólito é o efeito da desagregação psicológica das figuras trágicas, mercê das paixões. Na perspectiva de Boyle (1992^R: 24), no final da tragédia *Phaedra*, “Theseus is left (1199ff.) not only with the experience of catastrophic reversal but with the unendurable knowledge of his own role in the perversion and irreversible dismemberment of his world”. Pimentel (1993: 48) lembra:

Teseu é, assim, mais um exemplo, em todo o seu comportamento, do que é *furor* (v. 96). Ele participa, pois, da desgraça final. Perde, no mesmo dia, seu filho e sua mulher (vv. 1213-6). Teseu tem consciência plena de que foi ele quem matou o filho (v. 1250), pela precipitação do seu juízo, pela irreflexão do seu desejo de o ver morto. E chora-o. Não chorará, porém, muito mais sobre si mesmo? Não fala ele, sempre numa atitude egoísta, da solidão a que se vê votado? (v. 1253)

⁷¹⁷ Em simultâneo, parece-nos, Fedra objectiva legitimar, com o desregramento do marido, as suas próprias paixões.

⁷¹⁸ Para Pimentel (1993: 45) ele é *impius* “[p]orque ousou ultrapassar os limites do que é permitido ao ser humano (vv. 93ss), acompanhando Pirítoo, como *furoris socius* (v. 96), ao reino dos Infernos, para raptar Prosérpina. Ele é ímpio, ainda, porque invocou os deuses para desgraçar o filho (vv. 942ss), num *scelus* de que depois tem consciência”.

⁷¹⁹ Uma vez mais se alude ao tema da caça, sendo Hipólito o ser que é caçado (cf. vv. 929-941).

Em síntese, constata-se que o poder da *uoluntas*, usada de forma contrária à *ratio*, conduz o homem à sua própria rendição. Prova disso é Fedra, que se torna *impudica*, Hipólito misógino, Teseu o típico tirano. Estas personagens, assim como as demais analisadas no decorrer deste capítulo, são exemplo do que o homem deve evitar. Na representação do *amor doentio* de Fedra⁷²⁰, e respectivos efeitos, ilustra-se o aspecto doutrinal que o mito comporta.

São personagens que se tornam escravas⁷²¹ das suas próprias emoções, algumas delas de um destino com que não se resignam. É o caso de Fedra, que acredita estar na origem da sua desdita a vingança de Vénus contra as descendentes do deus Sol⁷²²; por isso, como interpreta Mignacca (2014: 168), “elle ne peut pas lui échapper. Cette femme pense qu’une punition voulue par les dieux (...) ne peut absolument pas être évitée.” Segundo Crewe (1990: 114),

[a]s the daughter of Minos and the transgressive Pasiphaë, Phaedra is also the fateful bearer of woman’s desire, culturally coded as — or forced in fact to become — ‘monstrous’ [sic]. The one with whom she will be bound, as one might say, to fall in love in this triangular configuration is the son/young man whom above all she cannot ‘lawfully’ have and whom she will unwittingly terrorize.

Ainda sobre este aspecto, lemos em Pimentel (2004: 253-254) que

as figuras femininas têm uma história pré-definida pelo mito, que determina o que é dito sobre as suas acções (...). Mas, e diga-se apenas em jeito de apontamento, essas figuras trágicas são tomadas por Séneca numa outra dimensão que é a da parénese estoica, e o comportamento, as palavras e as reacções dessas personagens [Fedra e Medeia], como de muitas outras das tragédias, mostram o que acontece ao ser humano que não combate e erradica as paixões e por elas se deixa tomar, numa queda sem apelo, rápida e irreparável, em que arrasta outros consigo, no *scelus*, no *uitium* que acaba por tudo dominar.

Nestas circunstâncias, surge como resolução o suicídio, uma forma de terminar com os próprios erros (cf. Pimentel 2004: 254); como afirmou Segal (1986: 15): “Phaedra’s only way out is the desperate expedient of leaving life itself.” Aponta Harrison (2014: 600) que “[t]here can be no redemption for the characters in Seneca’s plays because they are not

⁷²⁰ Segundo Pimentel (1993: 40), “Fedra é uma personagem criada propositadamente de modo excessivo e que ilustra os erros anti-estóicos a quatro níveis: o das palavras, o dos desejos, o dos sentimentos e o das reacções. Em nenhum desses aspectos ela dá mostras de auto-domínio, de temperança, de serenidade.”

⁷²¹ Para Pimentel (2004: 251-252), Séneca “lembra que a escravidão mais torpe é aquela a que o homem se sujeita de livre vontade, a da entrega às paixões, e que a verdadeira e única liberdade é interior, é a que leva o homem a optar pelo bem e a recusar o mal, a submeter-se apenas à razão e a conformar-se com a natureza, aceitando o que a vida lhe dá e a Providência lhe envia.”

⁷²² cf. cap. *aegritudo*, em *artusque uarie iactat incertus dolor*.

interested in any.” Em muitas ocasiões, estas personagens entendem ousar algo ainda não praticado, tornam-se megalómanas, como se pretende ver no último capítulo.

4. Voluptas

4.1. Maledictio Atridarum

4.1.1. uagae rerum uices⁷²³

*neminem eo fortuna prouexit ut non tantum illi minaretur quantum permiserat.
Noli huic tranquillitati confidere: momento mare euertitur; eodem die ubi luserunt
nauigia sorbentur.*

Sêneca, *Ep.* 4. 7

A metáfora do espaço marítimo serve de veículo para ilustrar a insegurança ou inconstância em que o ser humano vive. A consciencialização desta realidade e o desprendimento da vida (que implica, por exemplo, não temer a morte ou a pobreza) são conselhos que os estóicos divulgam nas suas obras⁷²⁴. Para que esta percepção seja efectiva, justifica-se a escolha de personagens-tipo, *exempla*, que, vivendo de forma próspera, são surpreendidas pela *sors* que as derruba. Deste modo atesta-se a noção de que a *fortuna* está em constante mutação, como bem ilustra a queda de Hécuba. Há outros momentos em que o *saeuum fatum* procede de forma dolosa para com o ser humano: oferta-lhe falsos bens para, logo de seguida, lhos retirar. Neste caso, Tiestes e Édipo, por exemplo, julgam-se figuras infortunadas. É a *commutatio fortunae*, que é charneira da tragédia.

No caso específico de Tiestes, depois de ter sido obrigado a um longo exílio, pelos crimes praticados contra o irmão, regressa a Argos. A reconciliação e partilha do reino entre ambos é o pretexto que Atreu usa para se vingar do irmão (v. 491: *Plagis tenetur clausa dispositis fera*). Tiestes teme os *falsa nomina* (cf. v. 446), não tem, contudo, firmeza de ânimo para se afastar e se proteger devidamente contra a cólera do irmão. Debalde critica os malefícios do poder e a ausência de segurança que lhe está associada⁷²⁵, uma vez que acaba

⁷²³ Sêneca atenta, na *Ep.* 39. 6, nos perigos deste *affectus*. O advérbio *tam* em sintonia com o adjectivo *contumeliosus* superioriza a gravidade na categoria de afrontas que se pode suportar quando reprimido pela *uoluptas*. Como não conhece limites, tem em si implicado uma forma de escravidão: a alma deixa de ter capacidade de autodomínio e, em casos extremos em que este *malum* se torna um hábito, não há qualquer remédio que possa sanar o *animus*.

⁷²⁴ No ponto de vista destes filósofos a vida era um empréstimo da divindade. cf. cap. *Vivere omnes beate uolunt*; Sêneca, *Ep.* 22. 16-17, 59. 14-18; Epicteto 3. 24. 86; Marco Aurélio 4. 5, 8. 5.

⁷²⁵ Recorde-se que, no acto terceiro, esta personagem quis negar sucessivamente o poder (vv. 412 ss.; recusou-o junto de Tântalo, vv. 446 ss.; e de Atreu, vv. 530 ss.), procurou atenuar os infortúnios que decorriam do exílio e mostrou interesse em voltar atrás, para regressar a uma vida simples mas segura. Acaba, porém, por ceder ao pedido do irmão (cf. Tarrant 1998^R: 44). Afirma Soares (2004: 66) que “Tiestes inicia o percurso do *sapiens*

por aceitar a proposta de Atreu, ter para si uma parte do *regnum* — ele acredita nas palavras dissimuladas do irmão.

Já no acto quinto, no decorrer do banquete, deparamos com uma personagem que se deixa atrair, lentamente, pela *uoluptas*. Pretende abandonar a anterior tristeza, como se pode ler no v. 937: *ueterem ex animo mitte Thyesten*⁷²⁶. A preposição *ex* consagra um movimento que vem do interior da alma para fora (*ex animo mitte*), o que deixa entrever alguma violência no perfil desta personagem que intenta expulsar do espírito as características que o identificavam como Tiestes endurecido pelo exílio. A ideia de que esses traços pertencem já ao passado é evidente pela escolha do adjectivo *uetus*.

O vocabulário do campo lexical da alegria e do prazer (v. 936: *laeta*; v. 939: *laetis*; v. 940: *felix fortuna*; v. 941: *gaudere*; v. 969: *magna uoluptas*; v. 973: *satias*; v. 974: *augere uoluptatem*; v. 975: *gaudere felice*), por sua vez, testemunha a vontade do protagonista em se regozijar com aquilo que entende, de forma incorrecta, serem bens: o luxo e o poder.

Se a descoberta da verdade irá causar, nesta personagem, um *luctus* insuportável⁷²⁷, a Atreu provoca-lhe, contudo, um regozijo desmedido. O seu carácter implacável, sádico⁷²⁸, é visível no acto quinto, quando Atreu entra em cena (vv. 885-891):

*Aequalis astris gradior et cunctos super
altum superbo uertice attingens polum.
nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
dimitto superos: summa uotorum attigi.
bene est, abunde est, iam sat est etiam mihi.
sed cur satis sit? pergam et implebo patrem
funere suorum.*

estóico, é um ser em busca de aperfeiçoamento. Vai-se aperfeiçoando, através das provações, através da luta, mas lutou pouco. Resistiu, mas acabou por ceder ao erro. Deixou assim o caminho do *sapiens*, para ceder ao *furor regni*. É possível interpretar a personagem Tiestes como um *proficiens* que tem vontade de aprimorar o *modus uiuendi* — habituado a uma vida mais severa, a do exílio — e que erra, iludido pela falsa *pietas* do irmão. Nesta categoria de pessoas, é determinante um aperfeiçoamento diário, uma contínua reflexão por forma a evitar formular juízos errados. Tiestes pode representar, por outro lado, uma figura simplesmente cobarde e temerosa que dissimula estes *uitia* com uma aparente moderação e cautela (cf. *Ep.* 45. 7: *uitia nobis sub uirtutum nomine obrepunt: temeritas sub titulo fortitudinis latet, moderatio uocatur ignauia, pro cauto timidus accipitur*).

⁷²⁶ Explica Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* 937) que “the ‘old Thyestes’ is the austere character Thyestes assumed in exile, the ostentatiously gloomy figure mocked by Atreus (505-507). But Thyestes’ words again turn against him, reminding us of a yet older Thyestes, hungry for comfort and status, who was never fully discarded and who reasserted himself when temptation was put in his way.” Este anterior carácter de Tiestes insinua-se em algumas das falas das personagens. (cf. o cap. *Formido*, em *reflecte gressum, dum licet, teque eripe*).

⁷²⁷ Como se observou no cap. *Aegritudo*, em *Tristis egestas*.

⁷²⁸ Demonstra Curley (1986: 143) que Atreu, no acto primeiro, é o típico déspota que “derives intense joy from the exercise of power and who is willing to use any means to maintain that power.” Prova este perfil o diálogo entre o protagonista e o escudeiro (vv. 204b-219). Para Littlewood (2007^R: 30) “Atreus (...), having transcended the physical and moral limits of the world, is also a self-sufficient source of his own power and also sees everything beneath him”. Afasta-se, assim, dos princípios divulgados pela doutrina estóica, e materializa, pelo contrário, o protótipo de tirano que reprime os súbditos.

Ter já cometido uma parte do crime permite-lhe sentir que o antigo *dolor* foi, de alguma forma, apaziguado. A preposição (*super*), o adjectivo (*superbo*) e o substantivo (*summa*) concretizam o pensamento de Atreu: superou tudo e todos, transgrediu as leis humanas e divinas (cf. Soares 2004: 79). Nota-se o intumescimento da figura que julga atingir os astros, como se fosse ele próprio uma divindade, e, talvez por isso, dispensa os próprios deuses.

A propósito desta forma de agir, considera Curley (1986: 166) que, no acto quarto⁷²⁹, “Atreus the human assumes divine dimensions, thus violating the bounds of proper human behavior. The crime itself confuses many categories: ‘ritus’ and ‘nefas,’ food and human, brother and enemy; and it leads to the cosmic confusion”. Recuperando o passo citado, observa-se, pela anáfora de *nunc* (em início do isocolo bimembre), o júbilo da personagem: através do *scelus*, Atreu acredita que, finalmente, detém o poder. Esta atitude megalómana e arrogante (*hybris*) é constante, manifesta pela forma como Atreu comenta os actos executados.

A saciedade resultante do *nefas* ousado salienta-se pela repetição da forma verbal *est* associada a advérbios em gradação ascendente (*bene, abunde, sat*). A pergunta retórica, *sed cur satis sit?*, lembra-lhe que tudo o que fez não é ainda suficiente, sentimento que a aliteração (*satis sit*) põe em evidência. Falta-lhe contemplar o banquete. Ao insistir no campo visual⁷³⁰ (cf., por exemplo, vv. 893-895⁷³¹), testemunha-se o sadismo e a crueldade da personagem que rejubila pela simples antevisão do sofrimento de Tiestes.

Ao notar o afastamento dos deuses, aterrorizados com o *nefas*, Atreu lamenta não conseguir travá-los (vv. 893-894: *utinam quidem tenere fugientes deos / possem, et coactos trahere*). Sente apenas compensada a fuga deles por saber que o irmão vai contemplar o crime. No v. 895 (*quod sat est, uideat pater*), o advérbio *sat*⁷³² dá a entender a saciedade do tirano, o apaziguamento do *affectus* com a infelicidades, o *dolor* do irmão. Repare-se, também, nos vv. 903-907:

libet uidere, capita natorum intuens

⁷²⁹ Curley estabelece uma outra divisão em *Thyestes*: toma o acto primeiro por prólogo, e estrutura o acto quinto (vv. 885-1112) em dois.

⁷³⁰ O protagonista é obstinado no acto de captar com o olhar as reacções de Tiestes. Move-o um duplo objectivo: por um lado, interessa-lhe ver Tiestes (re)conhecer a vingança do irmão, por outro, quer contemplar a dor de Tiestes. Repare-se no vocabulário, por exemplo, no v. 895, *uiderent, uideat*; vv. 896-897, *discutiam tibi / tenebras*; v. 902, *patefiat*; v. 903, *uidere*; *intuens*; v. 907, *uidere*; v. 908, *multa ... conlucent face*.

⁷³¹ *utinam quidem tenere fugientes deos / possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem / omnes uiderent — quod sat est, uideat pater*.

⁷³² Compreende-se a satisfação de Atreu na frequência de palavras semanticamente relacionadas com a saciedade, na expressão *satis est* (v. 890, v. 899, com algumas variantes: v. 889, v. 895, *sat est*; v. 913, *satur est*) e no substantivo *satias* (v. 973), no adjectivo *satis* (v. 900) e no verbo *satio* (v. 980: *satiaberis*).

*quos det colores, uerba quae primus dolor
effundat aut ut spiritu expulso stupens
corpus rigescat. fructus hic operis mei est.
miserum uidere nolo, sed dum fit miser.*

A forma verbal *libet* exprime o agrado de Atreu pela oportunidade de contemplar as primeiras manifestações físicas da dor de Tiestes: as mudanças de cor do rosto que se devem ao conhecimento do crime; as palavras perturbadas de uma mágoa que cresce (*primus dolor*); a imobilidade do corpo (a ausência de movimento é manifesta no participio *stupens*) e o *spiritus expulso* (metonímia para designar o espírito que quase abandona o corpo ante o *nefas* horrível). O poliptoto, a *correctio* (*nolo, sed*) e a conjunção temporal amplificam o verso final do excerto, pressente-se um tom horrendo da situação: Atreu quer ver Tiestes enquanto ele fica infeliz. Atreu sente, de facto, comprazimento com o mal do irmão (cf. vv. 971-972: incentiva o irmão a celebrar o dia com ele; 1021-1023: exorta Tiestes a abraçar finalmente os filhos).

A primeira resposta de Tiestes, desvendado o crime de Atreu, não é suficientemente amargurada para o tirano⁷³³, que, por isso, fica decepcionado. Segundo Tarrant (1998^R: *Comm. ad loc.* acto quinto, 885-1112): Atreu “bitterly regrets that neither father nor sons were conscious of their acts as it was performed”. A crueldade do tirano intensifica-se e o *dolor* é apaziguado apenas quando Tiestes, horrorizado com o crime atroz do irmão, invoca o orbe e os deuses para que ouçam a sua dor (cf. vv. 1068-1096). Só neste momento é que Atreu exulta, o que hiperboliza a noção de impiedade da personagem que excedeu os limites impostos pelo homem e pelos deuses (vv. 1096-1099): *Nunc meas laudo manus, / nunc parta uera est palma. perdideram scelus, / nisi sic doleres. liberos nasci mihi / nunc credo, castis nunc fidem reddi toris.*

A anáfora do advérbio temporal (*nunc*) intensifica a sensação de que Atreu tudo recuperou (filhos, a castidade conjugal). Na punição, ele julga ver o restabelecimento da ordem das coisas — tendo, para isso, que desmembrar física e psiquicamente a família de Tiestes. Como recorda Soares (2004: 62), “Atreu, contudo, persegue um objectivo único.

⁷³³ vv. 1065-1068: *omnia haec melius pater / fecisse potuit, cecidit in cassum dolor: / scidit ore natos impio, sed nesciens, / sed nescientes*. Apesar de haver ambiguidade nestes versos, interpreta-se que o *dolor* não foi suficientemente apaziguado. O primeiro verso citado sugere o rancor da personagem: o comparativo do advérbio (*melius*) insinua uma analogia entre Atreu e Tiestes — este projectaria uma vingança melhor do que a dele. A aliteração atesta o desapontamento do protagonista. A anadiplose progressiva (Lausberg 1967: § 623) nos sintagmas *sed nesciens, / sed nescientes* mostra a crueza de Atreu, por um lado, e comprova a insaciabilidade das *passiones*, por outro. A vingança seria plena se Tiestes comesse os filhos de forma consciente e eles tivessem consciência de servirem de repasto para o pai. Por estas tiradas de Atreu se pode compreender o *furor* dele e respectivas consequências: deseja o que é impossível de ser praticado.

Mais do que a destruição física, é a destruição moral, psíquica e espiritual de Tiestes que deve realizar-se.” *Thyestes* centra-se, deste modo, na crueldade do *rex*. Afirmo Poe (1969: 364) que “the real interest in the play is not in Thyestes’ temptation and fall at all. The real interest is a grisly, morbid one, in Atreus’ rabid butchery.”

O sadismo de Atreu incute, por sua vez, em Tiestes o desejo de preparar o seu castigo. Será o filho mais velho de Atreu a vítima escolhida para expiar o crime paterno, vingança que ocorre em *Agamemnon*. Antes de nos centrarmos nesta tragédia, observemos, como fizemos nos outros capítulos, as *Troades*.

4.1.2. *Animumque rebus credulum laetis credit*⁷³⁴

O foco da acção dramática centra-se na destruição de Tróia, uma cidade reconhecida pela opulência. Hécuba dá testemunho da ruína desta cidade e do seu povo no acto primeiro (vv. 1 e ss.). Este prelúdio dá ocasião a Hécuba para mencionar os excessos dos gregos, sublinhando que também eles poderão ter de suportar as vicissitudes da *sors*. Quando descreve a multidão de troianas viúvas (v. 13: *cateruae uiduae*) e menciona continuamente a destruição de Tróia, Hécuba denuncia a crueldade e a arrogância dos inimigos. Citamos os vv. 15-27:

*En alta muri decora congesti iacent
tectis adustis; regiam flammae ambiunt
omnisque late fumat Assaraci domus.
non prohibet avidas flamma uictoris manus:
diripitur ardens Troia, nec caelum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
ater fauilla squalet Iliaca dies.
stat avidus irae uictor et lentum Ilium
metitur oculis ac decem tandem ferus
ignoscit annis; horret afflictam quoque,
uictamque quamuis uideat, haut credit sibi
potuisse uinci. spolia populator rapit
Dardania; praedam mille non capiunt rates.*

A rainha socorre-se da *euidencia* (Lausberg § 810) para *ponere ante oculos* uma cidade devastada pelas chamas. Insiste, por isso, em palavras do campo lexical do fogo e do fumo, em poliptoto ([*tecti*] *adusti*, *ardens* [*Troia*]; *fumet*; *flammae*, *flamma*, *undans fumus*, *nubes densa*, *ater fauilla*). O sintagma *ater fauilla Iliaca dies* é significativo na representação

⁷³⁴ *Troades* v. 3.

de um ambiente envolvido em penumbra, adensado pelo negro fumo⁷³⁵. Hécuba atesta, com isso, o carácter desumano dos guerreiros inimigos que, estimulados pelo ímpeto furioso da cólera, deitaram por terra a cidade.

São delineados, nestes versos, alguns traços pertinentes para determinar o carácter das personagens gregas. O relato sobre a morte de Príamo é de igual forma representativo para definir o temperamento fero dos guerreiros, especificamente o do filho de Aquiles, Pirro (vv. 44-56). Nas palavras da rainha, categoriza-se o *nefas* deste herói, quer a partir de substantivos (v. 44: *nefas*, v. 45: *scelus*, v. 53: *sceleris*), quer na forma de adjectivos (v. 44: *execrandum*⁷³⁶ sublinha pleonasticamente a horrenda dimensão de *nefas*; v. 45: *maius*, atribuindo superioridade do *scelus*; v. 51: *effera* a atribuir um carácter de completa irracionalidade a *caede*, que indicia, por si, uma morte violenta). A acção de Pirro transgride todos os limites humana e divinamente aceites. Viola as leis por matar o rei de Tróia junto do altar dos deuses (v. 45) e por desrespeitar a idade avançada do soberano (v. 52): *mortalis aeui cardinem extremum premens*. A metáfora *cardinem extremum* mostra, com pungente clareza, que o fim da vida do rei estaria já muito próximo. A assonância nasal sugere a decrepitude de Príamo.

Antes de nos debruçarmos sobre a análise de Pirro e de Agamémnon, que entram em cena no acto segundo, exemplifiquemos a crueldade grega a partir de Ulisses. Esta personagem aparece no acto terceiro. A sua função é, no início, a de Mensageiro: ele transmite a Andrómaca que o *fatum* (cf. v. 528), a necessidade (v. 581: *necessitas*), exigem a morte de Astíanax. Nas palavras dele ecoa a vontade de todo um povo, como ele próprio deseja comprovar à cativa (cf. vv. 524 ss.).

Quando compreende a intenção de Andrómaca, a de esconder o filho de Heitor, Ulisses é truculento no modo como tenta forçá-la a dizer a verdade (desvendar o esconderijo do filho), socorre-se de ameaças (v. 573; vv. 578-581). Na impossibilidade de descobrir a verdade com o recurso à força⁷³⁷, muda de expediente, como se pode ler nos vv. 613 e 614: *nunc aduocata astus, anime, nunc fraudes, dolos, / nunc totum Vlixem*. A anáfora do advérbio

⁷³⁵ Esta atmosfera propicia à manifestação do *luctus* — cf. cap. *Aegritudo*, em *Non cessant lamenta* —, o aparecimento de espectros (Aquiles e Heitor, este último em sonhos) e arrasta consigo mais crimes: mortes de Políxena e Astíanax.

⁷³⁶ De *ex* e *sacro* (OLD s.u. *ex(s)cror*), dá ideia de que se afasta ou excede os limites do que é sagrado, talvez, por isso, tenha o sentido de ‘abominável’, que provoca ou causa horror.

⁷³⁷ Campos (2001: 161) verifica, do encontro entre Ulisses e Andrómaca, que há elementos políticos contemporâneos à época de Séneca. Explica o autor que a técnica escolhida pela personagem grega, ameaçar Andrómaca com tortura, “é juridicamente explicável, já que, segundo Ulpiano, ‘nas investigações de natureza criminal é costume praticar-se o interrogatório dos escravos sob tortura’, embora o mesmo jurista logo acrescente que já o divino Augusto decretara ‘que se não deve iniciar a averiguação pelo recurso à tortura’ (*non esse a tormentis incipiendum*). A *quaestio* aplicada a Andrómaca, portanto, não traria quaisquer problemas, dado que ela no momento não passava de uma escrava, e como tal podia ser torturada.”

temporal (*nunc*) permite enumerar, de forma gradativa ascendente, substantivos semanticamente aparentados (*astus*, *fraus* e *dolus*⁷³⁸), caracterizadores da índole da personagem. O adjectivo *totus*, a caracterizar *Vlixes*, atesta, por um lado, um orgulho desmedido, assume, por outro, a sua natureza ardilosa.

Ulisses dá provas de ser impiedoso pelo modo como estimula o medo na figura feminina (cf. vv. 620 ss.; vv. 625 ss.; vv. 634 ss.; v. 663). Com a intenção de cumprir o que foi estabelecido por Calcas, aplica toda a categoria de dolos possíveis. Simula, por isso, uma perseguição (vv. 627-630) só para observar os movimentos da mãe, confirmando assim que o filho dela está efectivamente vivo (v. 631). Ao reparar que a ameaça de destruir os *busta* de Heitor causa manifestações físicas em Andrómaca⁷³⁹, persiste em intimidá-la até ela se render (*vide* v. 663, vv. 664b-665a, vv. 667b-668a, vv. 678-680a, 685b). Nesta atitude de Ulisses, a de perseguir a vítima, plasma-se a desumanidade dos Aqueus, como Andrómaca denuncia a propósito do saque de Tróia, quando essa crueldade foi notória no modo como profanaram os templos. O discurso sarcástico da cativa dá a possibilidade de apurar a verdade sobre as consequências do *furor* (vv. 669-670): *templa uiolastis, deos / etiam fauentes*. Animados pela vitória, os Aqueus excedem-se, tornam-se implacáveis no ataque aos lugares sagrados, dedicados a entidades divinas que os favoreceram. Andrómaca parte desta ideia para fazer entender que eles poderão ser ainda mais violentos se destruírem o túmulo, um *nefas inausum* (vv. 668-669). O adjectivo *inausus* confirma a novidade do crime, ao mesmo tempo que insinua o carácter bárbaro do povo grego.

É ainda modelar para o perfil colectivo dos heróis gregos o aspecto implacável de Pirro. Para compreender o seu temperamento são relevantes as formas adjectivais: *ferox* (v. 46), *saeua*⁷⁴⁰ para qualificar a *manus* (v. 46) e *nefandum* (v. 48) a caracterizar o *ferrum*. Por estas hipálages, averigua-se a impiedade da personagem. Estes adjectivos revelam, muito próximo do início da peça, o modo como Hécuba vê a personagem, opinião que se confirmará, posteriormente, como certa.

É o que se verifica quando a personagem entra em cena, depois da narrativa de Taltíbio sobre o aparecimento do espectro de Aquiles para reclamar a vida de Políxena. Do diálogo com Agamémnon sobressai, no filho de Aquiles, a ausência de *moderatio*. Os ideais

⁷³⁸ Repare-se que ele sente comprazimento em desvendar os dolos dos outros, em especial das mães (vv. 568-570).

⁷³⁹ Vimos no cap. *Aegritudo*, em *Non cessant lamenta*, as reacções psíquicas de Andrómaca às ameaças de Ulisses (cf. vv. 642-662).

⁷⁴⁰ As edições divergem. Em Zwierlein (2009^R), Keulen (2001) e Fitch (2002) lê-se *saeua*; em Peiper e Richter (1867), Miller (1938) e Boyle (1994) *scaeva*; em Fantham (1982) e Giardina (2000), *laeva*.

de cada um dos guerreiros divergem⁷⁴¹. De um lado, temos o ponto de vista do filho de Aquiles que valoriza a figura paterna. Elogia-lhe a *uirtus* (que ele identifica como valor heróico e enquanto força física) e fundamenta a sua opinião com exemplos: a enumeração de soberanos e povos que defrontaram o herói (vv. 215 ss.), saindo este sempre vencedor, dão testemunho, na opinião de Pirro, dos *merita* da figura paterna. Por isso, conclui ser justo o sacrifício de Políxena⁷⁴². Escolhe dois substantivos que melhor representam o modo de agir de Aquiles (v. 229): *clades* e *pauor*. O poliptoto da forma adjectival *tantus*, anteposto a cada um dos nomes citados, intensifica a ideia de que o filho de Peleu simboliza, de um lado, a destruição (arrasa tudo por onde passa), do outro, causa pânico nos que o defrontam. Enunciar o nome ‘Aquiles’ era suficiente para causar pavor entre os povos inimigos.

Destes louvores que exaltam o herói grego, percebe-se o seu carácter sanguinário, evidente nos vv. 230-233: *sparsae tot urbes turbinis uasti modo, / alterius esset gloria ac summum decus: / iter est Achillis; sic meus uenit pater / et tanta gessit bella, dum bellum parat*. Fala-se de um ser intransigente, megalómano, cruel na forma como devasta as cidades (repare-se no participio *sparsae*). A comparação de Aquiles com uma força cega (vórtice de uma tempestade), que deixa um rasto de extermínio por onde passa, ilustra, de forma efectiva, a violência que o caracteriza.

Todo o raciocínio de Neoptólemo se fundamenta na opinião de que a força física é uma forma de *uirtus*. Tem por certo que no fragor das guerras se encontram valores como o *decus* (v. 231). Este juízo é realçado pelo adjectivo *summum* anteposto a glória (*decus*). Na realidade, para os estóicos, força e glória não são *uirtutes*, mas sim indiferentes⁷⁴³. A sobrevalorização de Aquiles, evidenciada na *uariatio tot... tanta*, na forma de um poliptoto em estrutura quiástica (recorde-se o v. 233: *gessit bella, dum bellum parat*), dá ideia de que a impiedade de Aquiles é progressiva, insinuada na conjunção temporal *dum*. Ao realçar estes aspectos no pai (cf. vv. 236-237), compreende-se o temperamento arrogante de Pirro.

Parece-nos, de facto, que a personagem quer assemelhar-se à figura paterna. A morte de Príamo pode ser um primeiro testemunho de uma natureza bárbara. Vemos, ainda, que Pirro ofende Agamémnon, dirige-lhe invectivas pela demora em cumprir a ordem de Aquiles — a imolação de Políxena junto do túmulo dele — não descurando dirigir o ataque a um ponto nevrálgico (vv. 246-249):

⁷⁴¹ Sobre este aspecto, Boyle (1994: *Comm. ad loc.* 203 ss.) afirma que: “[i]t pits Pyr., son (of Ach.) and warrior, against Ag., father (of Iphigenia) and king, bringing into play a series of related oppositions: youth against age, ignorance against experience, rashness against wisdom, passion versus restraint. By the end of the scene some of these oppositions dissolve as Ag. succumbs to passion and hands over his “kingship” to Calchas.”

⁷⁴² cf. Fantham (1982: *Comm. ad loc.* acto segundo, 203-370).

⁷⁴³ cf. Sexto Empírico, *Aduersus Mathematicos* 9. 59 ss. e o cap. *Viueret (...) omnes beate uolunt (Sectio prima)*.

*placita*⁷⁴⁴ *nunc subito improbas*
Priamique natam Pelei gnato ferum
mactare credis? at tuam gnatam parens
Helенаe immolasti: solita iam et facta expeto.

Pirro testemunha, numa construção paralelística — onde, ao repetir a palavra (*g*)*natus*, coloca a par Políxena e Aquiles — que, para realizar o mal, todos os argumentos são válidos: entende que o acto não é selvagem (o vencedor tudo pode deliberar), deprecia as resoluções de Agamémnon por não lhe parecerem coerentes. Referir-se, de novo por recurso ao vocábulo da relação parental *natam*, ao sacrifício de Ifigénia, coloca a par a imolação das duas jovens, ambas reclamadas pelos *fata*, como Calcas irá desvendar no final do acto segundo (vv. 360-361: *Dant fata Danais quo solent pretio uiam: / mactanda uirgo est Thessali busto ducis*).

Pirro é ainda jovem, pouco experiente na guerra, mas já tende a dar curso a uma índole arrogante (*uide* v. 339: *Hos Scyros animos?*). O entusiasmo decorrente da vitória dos gregos indu-lo a acreditar que tudo é possível e lícito para quem detém o poder, uma vez que é o vencedor (cf. v. 333; v. 335: *Quodcumque libuit facere uictori licet*). Demonstra que faz um mau uso do poder que tem⁷⁴⁵, exercendo-o segundo a sua *uoluntas* e não pautado pela justiça.

Agamémnon, por seu turno, legitima a escolha, a de ter sacrificado a própria filha, por julgar necessário optar pela pátria. Leia-se o v. 332: *Praeferre patriam liberis regem decet*. O verbo impessoal valida o sentimento de conveniência (cf. Woodcock 1959 § 210) do *rex* em submeter-se às ordens do destino. Repare-se, contudo, que o soberano se conforma, com alguma dificuldade, com o que lhe é exigido. Interpreta-se este sentimento da expressão *ingenti ... mercede*, para cujo entendimento importa reler a fala de Agamémnon (vv. 353-359), quando o rei se dirige a Calcas para indagar as ordens dos *fata*:

Tu, qui Pelasgae uincla soluisit rati
morasque bellis, arte qui reseras polum,
cui uiscerum secreta, cui mundi fragor
et stella longa semitam flamma trahens
dant signa fati, cuius ingenti mihi
mercede constant ora: quid iubeat deus
effare, Calchas, nosque consilio rege.

⁷⁴⁴ As edições de Fantham (1982), Boyle (1994), Keulen (2001) e Fitch (2002) optam por *placita*; Zwierlein (2009^R) tem a lição *placida*.

⁷⁴⁵ Confirma-se o poder opressivo no argumento que usa para justificar o assassinio de Príamo: clarifica o seu feito como um acto *misericors*. No ponto de vista estoíco um *princeps* deve usar da *clementia*, não da *miser cordia*. Esta afasta o homem da *ratio*, pois um *miserum cor* é sensível, sem avaliar a justeza das causas, à dor dos outros, o que constitui um *uitium*.

Na pormenorização de toda a arte de predizer, acto permitido e admitido entre os estóicos, Agamémnon especifica as qualidades, ou capacidades, de Calcas para compreender os desígnios da Providência. Mostra, portanto, que ninguém melhor do que ele para revelar aos gregos que resoluções devem ser tomadas. Com este intróito, o soberano demonstra que se coloca ao serviço das ordens divinas, embora não acolha com serenidade o que lhe é imposto, já que considera *ingens* o preço que o sacrifício da filha representou para ele. Está ainda distante do que Séneca propugna, por exemplo, na *Ep.* 76. 23 ou no *De providentia* 5. 8, onde recorda a Lucílio que o homem deve aceitar a *sors*, sem que isso lhe cause irritação ou lamento.

Coloca-se, aqui, a questão do entendimento estóico do que é o *fatum*. Julga-se que há uma cadeia interligada de causas⁷⁴⁶ que implicam que Agamémnon venha a ser igualmente vítima do *fatum*. Em diálogo com Pirro, o rei sugere que foi confrontado com uma alternativa: seguir para Tróia e imolar Ifigénia, salvar a filha e desistir da expedição⁷⁴⁷. A partir do momento em que opta pela pátria — movido ou pela necessidade de vingança (a pedido de Menelau), ou pela ambição de conquistar uma cidade reconhecida pela opulência, ou por ambas as situações, ou porque era esse o destino dele (em *Troades* não se especificam os motivos) — os *fata* são inelutáveis, isto é, a cadeia de consequências é inalterável.

No que diz respeito à última hipótese enunciada, ela fundamenta-se, sobretudo, na *fabula Thyestes*, especificamente no acto primeiro, onde se descreve, na voz da Fúria, a maldição dos Atridas⁷⁴⁸. Mostra-se que, na sucessão de várias causas, estava implicado o adultério de Helena e a consequente guerra de Tróia. Apesar de termos usado dois textos diferentes, sendo *Thyestes* uma das últimas *fabulae* produzidas, questiona-se a (in)existência de liberdade na escolha de Agamémnon.

Lembre-se que Séneca explica, em *Quaestiones Naturales* 2. 36, o que entende por *fatum*: *Existimo necessitatem rerum omnium actionumque, quam nulla uis rumpat*. Nada pode

⁷⁴⁶ Salles (2009: 73) parte da noção de que o destino é uma ordem, uma série de causas que se ligam entre si (cf. Séneca *Ben.* 4. 7. 2; *Nat.* 2. 35. 2) para explicar o que se entende por este conceito. No ponto de vista do autor, “a casual chain is a sequence of events, each of which is cause to its successor and effect of its predecessor”.

⁷⁴⁷ O tema do sacrifício de Ifigénia foi tratado numa das *suasoriae*, a 3, de Séneca-pai. Um dos intervenientes, Arélio Fusco Sénior, sustenta a opinião desfavorável ao homicídio. Argumenta com a mutabilidade das condições atmosféricas, originada por forças naturais e não divinas. Julga-se pertinente citar uma parte da *diuisio* para melhor se compreender a oposição dos participantes (*suas.* 3. 3): *ut negaret faciendum quia homicidium esset, quia parricidium, quia plus impenderetur quam peteretur; peti <Helenam>, inpendi Iphigeniam; uindicari adulterium, committi parricidium*. Agamémnon deveria ter experimentado navegar sem macular as *manus* com a imolação da filha. Torna-se, por isso, criminoso. Em consequência do acto, é punido por Clitemnestra, em *Agamemnon*.

⁷⁴⁸ Confirmar o capítulo *Libido*, em *nec sit irarum modus / pudorue, mentes caecus instiget furor*.

travar ou desviar a sequência de acontecimentos. A origem tanto pode estar em Pélops como no castigo de Atreu sobre Tiestes. Nos dois casos mencionados, as opções das personagens míticas têm efeitos nos seus descendentes: um *nefas* dá origem a outro, que consequentemente potencia outros⁷⁴⁹. Retoma-se a dúvida: há poder de escolha nesta confatalidade? No decorrer do *agôn* entre Agamémnon e Pirro⁷⁵⁰ insinua-se que o *rex* podia optar entre a pátria e a filha, tendo escolhido a primeira.

A queda de Tróia exemplifica a mutabilidade da *fortuna* e provoca, no soberano grego, a vontade de moderar os ímpetos. Ele surge, por isso, em *Troades*, como modelo de *proficiens*. Nas palavras de Stroh (2014: 438), “initially a model of statesman-like reasonableness”. Prefere os *imperia moderata* (cf. v. 259), uma vez que estes subsistem. Numa pergunta retórica, com o propósito de abrandar o ímpeto furioso de Pirro, plasma-se a crítica do poeta sobre a guerra: *Troia nos tumidos facit / nimium ac feroces?* (vv. 264-265) Os *bella* instigam os guerreiros a paixões excessivas — como se pode observar dos adjectivos escolhidos (*tumidos* e *feroces*), amplificados pelo advérbio *nimum*.

Esta reflexão permite-lhe fazer uma analepse. Agamémnon recorda-se de um tempo anterior à guerra, em que em si mesmo reconhecia um perfil altivo (vv. 266-267: *aliquando impotens / regno ac superbus altius*). Os adjectivos *impotens* e *superbus* atestam o carácter imoderado e arrogante do tirano. A ruína e morte de Príamo provoca em Agamémnon duas *passiones* divergentes (v. 270): *tu me superbum, Priame, tu timidum facis*. A estrutura coloca em paralelo dois estados, consequentes da vitória sobre os troianos: a altivez por ter sido superior ao inimigo, e o receio de ser vítima da *fortuna*, que a aliteração em *t* sublinha.

A vitória causa geralmente perturbação na mente, porquanto aguça a vontade de derramar mais sangue. Este pensamento é intensificado numa hipálage (v. 284): *gladiusque felix*. O rei quer, por isso, afastar-se de todas estas emoções, consciente de que a *fortuna* pode arruiná-lo. Se, nesta *fabula*, Agamémnon tenta mostrar-se prudente e moderado (sem sucesso⁷⁵¹, todavia), reparamos que, na tragédia homónima, apresenta um espírito orgulhoso e pervertido, dissoluto pelos *mala*.

Note-se, porém, que este último aspecto é já denunciado por Pirro, nos vv. 303-304: *iamne flammatum geris / amore subito pectus ac ueneris nouae?* Ao mencionar o *amor subitus* (reforçado pela *uariatio*: *amor*, *ueneris*), enquanto *affectus*, o filho de Aquiles insinua

⁷⁴⁹ A sorte dos gregos implica na dos troianos e a destes vai desencadear a dos primeiros: o sacrificio da filha de Agamémnon pressupõe a destruição do povo troiano. As mortes de Astíanax, de Políxena e dos frígios que morreram em combate serão expiados com a do soberano aqueu, como se verá em *Agamemnon*.

⁷⁵⁰ Em especial os vv. 331 e 332: [Py.] *Iamne immolari uirgines credis nefas?* / [Ag.] *Praeferre patriam liberis regem decet*.

⁷⁵¹ vide cap. *Libido*, em *Troia delecta est: ira et spes*.

que Agamémnon recusa imolar Políxena por estar apaixonado. Na perspectiva de Keulen (2001: *Comm. ad loc.* 304) a alusão de Pirro pode ter que ver com esta filha de Hécuba⁷⁵². A metáfora do fogo que inflama o *pectus* atesta a violência desta nova *passio*. Pirro, ao recordar a anterior disputa entre o pai e o soberano, a propósito de Briseida (vv. 305-306: *solusne totiens spolia de nobis feres? / hac dextra Achilli uictimam reddam suam*), põe em relevo que o soberano é dado a prazeres sensuais.

4.1.3. *Victor uenit / Asiae ferocis (...) trahit / captiua Pergama et diu uictos Phrygas*⁷⁵³

É conhecida a discórdia entre Agamémnon e Aquiles a propósito de um despojo de guerra⁷⁵⁴: Criseida e Briseida. Posteriormente à guerra de Tróia, o *rex regum* apaixona-se por Cassandra. Esse é o tópico mítico que sustenta a característica do *rex*, em *Agamemnon*, como propenso a amores por cativas, como se de uma característica do herói se tratasse (v. 175: *amore captae captus*). Além de se ver retratada a voluptuosidade de Agamémnon, distingue-se ainda o perfil soberbo do tirano que regressa vencedor após a queda de Tróia (v. 175: *immutus*). Como demonstra Giancotti (1953: 114), “Agamennone si sente soltanto vincitore.”

Apesar de ser quase nula a presença do protagonista⁷⁵⁵ (dos 1012 vv. apenas 22 vv. correspondem a falas de Agamémnon), são determinantes para compreender os traços psicológicos do herói as informações que se retiram das falas das outras personagens. Como explica Tarrant (1976: 4):

The insignificance of Agamemnon is striking. If it is taken as part of Seneca's design, important consequences follow, for it is clear that, on a notional rather than a theatrical level, Agamemnon (or more precisely, his death) is centred and unifying point of the drama.

⁷⁵² Na verdade, o texto não explicita quem seria este novo amor: se Políxena se Cassandra. Do mito é conhecido que Agamémnon ficou fascinado por Cassandra (ver *Hécuba* de Eurípides, em que o soberano pretende ajudar a protagonista por ser a mãe da sacerdotisa de Apolo). Talvez por ela ser da família real troiana ele se recuse a dar a ordem (vv. 287-290): *regia ut uirgo occidat / tumuloque donum detur et cineres riget / et facinus atrox caedis ut thalamos uocent, / non patiar*.

⁷⁵³ *Agamemnon*, vv. 204-206.

⁷⁵⁴ Na *Iliada*, Crises, sacerdote do deus Apolo, dirige-se aos navios dos Aqueus, com um avultado resgate, para pedir a Agamémnon a restituição da filha. Este recusa-se a devolvê-la, por estar dominado pela paixão. Chega a preferi-la a Clitemnestra (*Il.* 1. 114). Quando é revelada a causa da peste que dizimava o exército grego, o rei é obrigado a entregar Criseida por forma a apaziguar a ira de Apolo. Os subtis traços de devassidão do soberano grego aqui mencionados poderão ter servido a Séneca como motivo doutrinal a desenvolver em *Agamemnon* (cf. vv. 174-188).

⁷⁵⁵ Sobre os problemas que dizem respeito ao tema e estrutura desta peça, veja-se, por exemplo, Tarrant (1976: 3-4).

A primeira referência da personagem é em caracterização indirecta. O espectro de Tiestes alude ao orgulho de Agamémnon quando menciona que todos os reis da casa de Pélops são *alti* (v. 9) e empunham *superba sceptr*a (v. 10). Ambos os adjectivos (o segundo dos quais em hipálage) partem da aplicação geral aos soberanos de Micenas⁷⁵⁶, todos eles altivos e prepotentes, para uma implícita particularização no caso de Agamémnon. É isso que explicita o espectro, no tocante à índole do soberano, nos vv. 39-43:

*rex ille regum, ductor Agamemnon ducum,
cuius secutae mille uexillum rates
Iliaca uelis maria texerunt suis,
post decima Phoebi lustra deuicto Ilio
adest — daturus coniugi iugulum suae.*

Pelo recurso ao poliptoto, à figura etimológica (*ductor, dux*), em estrutura paralelística em *uariatio* (*rex ille regum, ductor Agamemnon ducum*), Tiestes faz sobressair a hegemonia de Agamémnon em relação a todos os outros generais aqueus que o seguiram. A figura etimológica para designar Tróia (*Iliaca, Ilius*) dá ênfase à expedição grega e valoriza a ideia de grandeza do soberano que venceu, após dez anos, a cidade inimiga. No efeito de particularizar os sucessos do rei nota-se uma ironia trágica: o regresso dele implica o cumprimento do destino. A sequência das formas verbais *adest ... daturus* parece dar realce a uma dependência dos acontecimentos evocados e à celeridade com que tiveram lugar. Sobre a perifrástica activa, *daturus iugulum*, explica Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 43): “‘only to yield his neck’. The primary stress of the future participle (...) is on the inevitability of the action (...), but in this passage there is as well an ironic suggestion of purpose (...)” Sugere-se, com esta imagem, a humilhação do herói que regressa vitorioso para se tornar vítima imolada pela mão da esposa.

A insistência na referência a Ílio pode ainda ter conotações específicas. Na verdade, ao longo desta *fabula*, o paralelismo entre Tróia e Grécia, vencidos e vencedores, configurada sobretudo na oposição entre Príamo e Agamémnon é frequente. Ambos têm em comum um grande poder, mas tornam-se vítimas da *fortuna* e acabam por ser imolados junto dos altares

⁷⁵⁶ A primeira ode recupera o tema do poder tirânico. O adjectivo *fallax* especifica a natureza da *fortuna* em circunstâncias precisas, quando se associa a *magna bona* próprios dos reis. Vejam-se, em concreto, os vv. 57-63, *O regnorum magnis fallax / Fortuna bonis, / in praecipiti dubioque locas / excelsa nimis. / Numquam placidam sceptr*a quietem / certumue sui tenuere diem: / alia ex aliis cura fatigat / uexatque animos noua tempestas. Por uma analogia com o mar em dias tempestuosos, o Coro mostra que a fortuna consegue ser ainda mais instável, é implacável quando o poder é demasiado elevado, como se lê nos vv. 87-89 e 100-101, passos que podem insinuar já a ruína de Agamémnon.

sagrados⁷⁵⁷. As palavras de Clitemnestra (vv. 175-177) ilustram o ânimo cruel⁷⁵⁸ e devasso de Agamémnon: *amore captae captus, immotus prece / Zminthea tenuit spolia Phoebei senis, / ardore sacrae uirginis iam tum furens*. O poliptoto, em aliteração, aproxima Criseida e Agamémnon em um aspecto: ambos são escravos. No caso da jovem, é vítima da guerra; o protagonista, de um amor ilícito. Esta escravidão leva-o a ficar *immotus* perante as preces do pai da jovem.

Numa perspectiva estoica, o soberano perdeu o uso da razão (está cativo das *passiones*: *captus*). Nesse sentido, a metáfora do fogo (*ardere*) amplifica a ideia de arrebatamento provocado pelo *affectus*, levando-o à loucura. O recurso ao participio *furens* implica uma condição: a de ‘estar fora de si’, o que explica que ninguém o consiga convencer a entregar o seu despojo de guerra. Repare-se nos vv. 178-191:

*non illum Achilles flexit indomitus minis,
non ille solus fata qui mundi uidet
(in nos fidelis augur, in captas leuis),
non populus aeger et relucens rogi;
inter ruentis Graeciae stragem ultimam
sine hoste uictus marcet ac Veneri uacat
reparatque amores; neue desertus foret
a paelice umquam barbara caelebs torus,
ablatam Achilli diligit Lyrnesida
nec rapere pudit e sinu auulsam uiri—
en Paridis hostem! nunc nouum uulnus gerens
amore Phrygiae uatis incensus furit,
et post tropaea Troica ac uersum Ilium
captae maritus remeat et Priami gener.*

Em poucas palavras, Clitemnestra alude à contenda entre Aquiles e Agamémnon ocasionada por despojos de guerra⁷⁵⁹. A anáfora e a *uariatio* (*non illum ... non ille ... non populus*) explanam a concepção de que ninguém demovia o rei da sua recusa em entregar a escrava, nem sequer a peste (que se depreende do eufemismo: *populus aeger*).

A sua devassidão torna-se mais evidente por uma dupla imagem: a de uma Grécia que vai sendo consumida (*ruentis, stragem*) — a acumulação de sons em nasal sugere uma

⁷⁵⁷ Uma das primeiras analogias mais evidentes decorre da tempestade marítima, narrada por Euríates (cf. vv. 512-516). No acto quinto, Cassandra ao descrever a morte de Agamémnon, volta a aproximar os destinos dos reis troiano e argivo (cf. vv. 867-880, vv. 1004-1009).

⁷⁵⁸ O modo como Clitemnestra descreve a imolação de Ifigénia deixa antever a crueldade do pai que cumpre o oráculo sem hesitar (cf. vv. 166-169).

⁷⁵⁹ Esta descrição de Clitemnestra, pautada pela ironia, recorda o início da *Iliada*, quando o poeta pede às musas que cantem a origem da cólera de Aquiles. Vejam-se, em especial, canto primeiro, vv. 9-187.

destruição lenta dos soldados aqueus — e a de um líder derrotado⁷⁶⁰, apesar de não defrontar nenhum inimigo. O paradoxo (*sine hoste uictus*), a aliteração (*Veneri uacat*), a sinonímia (*Veneri ... amores*) e a sucessão de formas verbais ligados em polissíndeto confirmam a imagem de um *rex* dedicado aos prazeres.

A escolha do verbo *reparo* (*reparat*) acrescenta uma nova informação: o prazer, em Agamémnon, não tem limites. Por meio de uma lítotes, Clitemnestra mostra a incapacidade do marido de manter o leito solitário (*neue desertus, umquam, caelebs*). Co-ocorre com esta voluptuosidade um carácter cruel e violento na forma como toma para si o troféu de Aquiles. Os verbos denotam o uso excessivo, por parte dele (*ablatam, rapere, auulsam*). A lítotes *nec pudit* faz transparecer um traço de impudícia.

Por fim, apaixona-se por Cassandra, a sacerdotisa de Apolo. O novo aguilhão (*nouum uulnus*) que tortura o ânimo enlouquece-o, como demonstra a forma *furit*. Novamente a metáfora do fogo ilustra o poder das *passiones* (*amore ... incensus*): a escolha do verbo *incendo*, por sua vez, presentifica a incapacidade de Agamémnon de suportar esta nova ferida, uma vez que é intensa. Na opinião da *Nutrix*, o que prevalece no soberano é o seu perfil megalómano (v. 204: *uictor*⁷⁶¹ *uenit*), observável no modo como derrotou os vários povos (cf. vv. 204-218). A Ama nota o valor do *rex* pela enumeração dos vários heróis e deuses que não conseguiram travá-lo, mostrando a sua superioridade em relação ao poder que tem.

Já Egisto tem um ponto de vista essencialmente irónico sobre Agamémnon⁷⁶². Considera-o de *ignauus ductor ac fortis pater* (v. 236). Por meio de uma antítese (*ignauus* vs. *fortis*) em estrutura paralelística (adjectivos antepostos aos respectivos substantivos), o filho de Tiestes insinua que a força de Agamémnon residiu apenas no sacrifício de Ifigénia. Além desta ausência de *uirtus* enquanto guerreiro e soberano, é mostrada ainda, por um lado, a incapacidade da personagem em manter a fidelidade conjugal⁷⁶³, por outro, a sua vaidade (vv. 247-255):

⁷⁶⁰ A forma do verbo *uinco*, por ter sentidos próximos de ‘inflingir uma derrota militar, conquistar, bater, vencer’, implica sempre um confronto com alguém (OLD s.u.).

⁷⁶¹ A vocábulo *uictor* ocorre com alguma frequência na tragédia. Enunciam-se as vezes em que se refere exclusivamente a Agamémnon v. 204 *uictor uenit*; v. 262 (fala de Clitemnestra); v. 396: *uictor Agamemnon*, v. 413 (fala de Euríates); v. 738: *uictor ferarum*, v. 871 (fala de Cassandra).

⁷⁶² Das palavras de Egisto ressuma ressentimento. A posição do filho de Tiestes não é ainda segura, pelo menos enquanto Agamémnon estiver vivo. Eliminado o soberano, Egisto já pode assumir um carácter tirânico, como se lê nos vv. 994b-995: *Si recusares, darem: / rudis est tyrannus morte qui poenam exigit*. Ao recusar a morte a Electra por ser este o desejo dela (veja-se a condicional), faz notar um agrado perverso em causar-lhe dano.

⁷⁶³ vv. 244-245: *Quo raperis amens? credis aut speras tibi / Agamemnonis fidele coniugium?* A acumulação de perguntas retóricas tem em vista dissuadir Clitemnestra de querer perdoar e reconciliar-se com o marido.

*tamen superba et impotens flatu nimis
Fortuna magno spiritus tumidos daret.
grauis ille sociis stante adhuc Troia fuit:
quid rere ad animum suapte natura trucem
Troiam addidisse? rex Mycenarum fuit,
ueniet tyrannus: prospera animos efferunt.
Effusa circa paelicum quanto uenit
turba apparatu! sola sed turba eminet
tenetque regem famula ueridici dei.*

A propósito destes versos, Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 247ss.) lembra: “The danger of excessive pride was greatest in the moment of triumph”. Na verdade, Egisto pretende demonstrar que Agamémnon chega à pátria intumescido, como se entende da escolha de vocabulário. A qualificar a *Fortuna* (que remete, nesta circunstância, para a queda de Tróia) encontram-se os adjetivos *superba* e *impotens*. Ambos são semanticamente aparentados, remetem para características relacionadas com o orgulho, a imoderação. No caso de *impotens*, liga-se-lhe, a nível sintáctico, *flatus magnus*: o êxito da expedição insufla-lhe, de modo descomedido (note-se o advérbio *nimis* a sublinhar o excesso), um *spiritus tumidus*. No sentido literal, este adjectivo (<**poteo*) significa ‘inchado de orgulho’.

Torna-se, assim, evidente a megalomania da personagem⁷⁶⁴, verificação que Egisto desenvolve e acentua no quiasmo: *rex ... fuit / ueniet tyrannus*. Com estas palavras, o filho de Tiestes parece insinuar que Agamémnon teria um comportamento desumano. Apesar de não ser fiel à esposa, aplicaria algum castigo a Clitemnestra por ela própria ter traído o leito conjugal.

Na referência ao carácter funesto (*grauis*) para os seus aliados pode estar implícita a opinião que Clitemnestra tinha já expressado sobre Agamémnon: o facto de ele não se preocupar com a peste que vitimou muitos guerreiros. Essa crueldade intrínseca amplifica-se pelo recurso ao adjectivo *trux*, ao quiasmo (*ad animum suapte natura trucem*).

A *effusa turba*, cujo referente são as concubinas (cf. *pellices*), volta a dar testemunho da autoridade do rei, ao mesmo tempo que amplifica a imagem de um homem dissoluto. A aliteração (*sola sed*) distingue Cassandra de todas as outras escravas troianas por ser ela quem domina o rei, certeza que é também a de Egisto (vv. 275-277): *Sed nulla Atriden Venere furtiua abstulit / nec cepit animum coniugi obstrictum suae. / iam crimen ille quaerit et causa*

⁷⁶⁴ Esta ideia é igualmente visível no discurso de Euríates (v. 400): *Incolumis, auctus gloria, laude inclitus*. Os adjectivos *auctus* e *inclitus* mostram que Agamémnon chega à terra pátria com o orgulho engrandecido. O diálogo entre Cassandra e Agamémnon permite dar provas da arrogância desta personagem (v. 799): *uictor timere quid potest?* Com a resposta de Cassandra (*Quod non timet*) sugere-se que ele comete um acto de *hybris*, pelo que a *fortuna* poderá arruiná-lo.

parat. Com o objectivo de persuadir Clitemnestra a prosseguir com a vingança, Egisto revela em Agamémnon um ânimo dominado pelos prazeres (*Venere*), violento e capaz de arrancar de si o amor conjugal (*abstulit*), temerário no ousar do que é ilícito (*furtiua*), neste caso o adultério.

Tivemos ocasião de notar que também Clitemnestra viola a fidelidade conjugal⁷⁶⁵. Ainda que a *uoluptas*, enquanto devassidão, não seja uma das *passiones* que melhor caracterizam esta personagem feminina da tragédia de Séneca, compreende-se nela o regozijo por se aproximar o momento propício da vingança sobre Agamémnon. Observa-se um discurso sarcástico quando dialoga com Eurílates. Leiam-se os vv. 397-399: *Felix ad aures nuntius uenit meas. / ubinam petitus per decem coniunx mihi / annos moratur?* Nesta simulada felicidade pelo regresso do marido, pode estar implícito o projecto dela e de Egisto, sugestão também presente nos vv. 579-585, depois de o arauto ter descrito os infortúnios pelos quais passaram os guerreiros gregos e os escravos troianos⁷⁶⁶. Leiam-se os versos mencionados:

*Vtrumne doleam laeter an reducem uirum?
remeasse laetor, uulnus et regni graue
lugere cogor. redde iam Grais, pater
altisona quatiens regna, placatos deos.
nunc omne laeta fronde ueletur caput,
sacrifica dulces tibia effundat modos
et niuea magnas uictima ante aras cadat*

Quanto ao primeiro verso, explica Tarrant (1976: *Comm. ad loc.* 579) que “[t]here is a sense in which Clytemnestra may ask this question with property, and this is expounded in the following lines; but a less innocent meaning is surely intended as well”. Na pergunta retórica pode estar velada uma dupla intenção: na dor que afirma sentir, reiterada pelo uso de palavras sinonimicamente aparentadas com este *affectus* (*doleam* e *lugere*), insinua-se não só (ou não

⁷⁶⁵ As referências mais explícitas são feitas por outras personagens: Electra (v. 955: *adulterorum ... domum*), Cassandra, momentos antes de ser assassinada pela rainha (v. 1009: *feminae stupro*).

⁷⁶⁶ Segundo Lohner (2009: 187), “o relato da tempestade, nesta peça, constitui uma imagem alegórica da ira de Clitemnestra contra o esposo e prefigura o assassinato do rei.” Já na perspectiva de Tarrant (1976: 5), “it has no close connection with the action in either of its phases, it is an apt transitional element”. Parece, contudo, que esta descrição prova a falibilidade do destino que envia reveses tanto para vencedores como para vencidos. Demonstra, portanto, que os homens são iguais no que diz respeito ao infortúnio (diferem unicamente na forma como o suportam) — ideia que vai sendo desenvolvida no decorrer da acção dramática. As mortes de Ajax (pelas divindades Atena e Neptuno) e de alguns gregos (pelo pai de Palamedes) têm, de forma mais ou menos evidente, implicada uma ideia de castigo. A morte de Ajax é representativa. Uma vez que se julgou invencível, recebe o castigo devido. Estes exemplos permitem, de facto, antecipar a morte de Agamémnon. Torna-se vítima da sua arrogância, sendo punido pelos *fata*. Julga-se assim que a longa fala de Eurílates, no terceiro acto, concatena a sucessão de actos a partir dos temas da vingança e da ironia trágica dos *fata*. Esta ideia é desenvolvida na ode coral 1, como se pode ler dos vv. 87-89 e 101-102.

tanto) o *dolor* pela morte de tantos gregos na viagem marítima, mas o seu próprio luto. Em estrutura quiástica (*doleam laeter / (...) laetor ... lugere*), Clitemnestra mostra que, a par da dor, existe um sentimento de *laetitia* (intensificada pelo poliptoto: *later, laetor*). A alegria mencionada pode representar a continuação de um sentimento fingido (é conveniente demonstrar alegria pelo regresso do marido a casa) ou a expectativa já próxima da vingança — referência que é introduzida subtilmente com a intenção de imolar uma vítima aos deuses.

A ruína de Agamémnon também suscita nas troianas, em especial em Cassandra, um sentimento relacionado com a alegria. Inspirada pelo dom profético, ela dá a conhecer o destino do soberano e o dela mesma⁷⁶⁷. Ambos serão enviados nesse mesmo dia para a morada dos mortos. Vemos, nos vv. 750-751, *iuuat per ipsos ingredi Stygios lacus, / iuuat uidere Tartari saeuum canem*, que a visão do mundo inferior agrada a Cassandra. A anáfora da forma verbal *iuuat*, cujo sentido é, neste caso, ‘agradar a, causar deleite ou prazer’ (OLD s.u.), confirma que ela aceita com júbilo a morte. Este consentimento pouco a aproxima de um *sapiens* estóico: a destruição dela e a de Agamémnon dão-lhe oportunidade de sentir finalmente vingada a queda de Tróia e dos seus habitantes. Tal alegria com o mal alheio pode ter origem num *dolor* amargo. Estas visões despertam-lhe novos sentimentos, o que permite formular a hipótese de nela coexistirem a inspiração divina e um *furor*. Repare-se nos vv. 866-873:

*Res agitur intus magna, par annis decem.
eheu quid hoc est? anime, consurge et cape
pretium furoris: uicimus uicti Phryges.
bene est, resurgis Troia; traxisti iacens
pares Mycenae, terga dat uictor tuus!
Tam clara numquam prouidae mentis furor
ostendit oculis: uideo et intersum et fruor;
imago uisus dubia non fallit meos*

Compreende-se um entusiasmo quase febril da princesa por comparar (*par*) a morte do rei aos dez anos da guerra de Tróia. Os incentivos que faz ao ânimo, usando o vocativo (*anime*), os imperativos (*consurge, cape*), a figura etimológica (*uicimus uicti, uictor*), a aliteração (*ostendit oculis*) e a hipotipose do olhar (*ostendo, oculi uideo, intersum, imago uisus*) comprovam este estado de alegria (*fruor*) com o mal de Agamémnon.

⁷⁶⁷ A inspiração divina possibilita que narre o futuro dela e o de Agamémnon. Explica Kugelmeier (2014: 500) que “[i]n the brief verbal duel with Agamemnon she also proves herself to be a more than equal opponent. The mentally superior way in which Cassandra counters his assertion of the power he has won in the war (791–799) demonstrates Stoic traits; she knows, tutored by her own fate, how transitory such glory is. In this short passage it is recognizably the philosopher Seneca who is speaking through Cassandra.”

Observa-se nesta *fabula* que a maioria das personagens se compraz com a ruína do herói, excepto os filhos. Para Electra e Orestes, a morte de Agamémnon é motivo para temerem os usurpadores. O medo de Electra é causado pela expectativa que tem de que o irmão seja o futuro vingador do pai de ambos. Nesse sentido, receia pela segurança dele. Fica em suspenso, no final da tragédia, a ideia de que ele virá, de facto, como vingador, quando Cassandra recorda a Clitemnestra que *ueniet et uobis furor* (v. 1012).

4.2 Thebae

4.2.1. *cruenta sceptr*⁷⁶⁸

*'mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
si profugus Dircen Ismenida liquerit hospes
regis caede nocens, Phoebus iam notus et infans.
nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis:
tecum bella geres, natis quoque bella relinques,
turpis maternos iterum reuolutus in ortus.'*

O oráculo de Apolo supracitado (vv. 233-238) especifica a cura do miasma, que tem como causa a morte do anterior rei de Tebas, e particulariza o futuro irrevogável de Édipo e dos filhos, Etéocles e Polinices⁷⁶⁹. É explícita a sequência de causalidades do *fatum*: morte de Laio, solução do enigma da Esfinge de que resulta Édipo ter o trono de Tebas e Jocasta como prêmios. A descoberta destes *scelera*, prossegue a profecia, implicará em Édipo o desejo contínuo de pugnar contra si mesmo e arrastará com ele os filhos⁷⁷⁰, como se entende da forma verbal *relinques* cujo sentido pode ser ‘deixar por testamento’. A propósito da mudança da terceira pessoa verbal para a segunda, explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 236-8) que “[t]he movement from authoritative third person to personal second sharpens the aggressive impact of each utterance”, ideia reforçada pela iteração da palavra *bella*, em estrutura paralelística.

Insinuam-se ainda, nas palavras deste oráculo, algumas características do protagonista de *Oedipus*. Os participios *nocens* e *notus* revelam desde logo uma culpa predestinada: Édipo era já conhecido de Apolo, ainda *infans*, como patricida e adúltero. O poliptoto de *caedis* nota uma insistência relativamente à morte de Laio. O substantivo *gaudium*⁷⁷¹ (no plural) denuncia a manifestação de contentamento por esse crime antigo (o adjetivo *sceleratus* categoriza o

⁷⁶⁸ *Oed.* v. 642.

⁷⁶⁹ A tragédia de Séneca distancia-se da tradição sofocleana. Em *Oedipus Tyrannus*, Creonte resume o que ouviu de oráculo de Delfos. Explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 233-8) que “simply specifies the polluter of Thebes as the killer of Laius (*OT* 95 ff.), the Senecan oracle adds the attributes, *profugus hospes*, ‘runaway alien’, and the charge of incest, and prophesies the fratricidal war to follow”.

⁷⁷⁰ cf. cap. sobre a *Formido*, em *Odia qui nimium timet / regnare nescit: regna custodit metus*.

⁷⁷¹ Não é muito explícito o sentido de *longa gaudia*. Teria a morte de Laio resultado numa forma de exteriorizar uma repressão violenta e interior? Édipo, depois de consultado o oráculo e de ter optado por fugir de Corinto para evitar o oráculo, cruza-se com um *senex superbus* (vv. 770-771). No massacre (*caedis*) estaria uma forma perversa de apaziguar algum *affectus* relacionado com a *ira*? Ou os *gaudia* têm que ver com a *potestas* e o *amor*? Sobre este sentimento, no texto aparece apenas *unanima coniunx* (v. 773), quando Édipo se dirige a Jocasta. No caso do poder, lembram-se os vv. 6 (*Quisquamne regno gaudet?*), 12 a 14 (*Quam bene parentis sceptr* Polybi fugeram! / curis solutus exul, intrepidus uagans / (caelum deosque testor) in regnum incidi), os quais podem sugerir que havia uma intenção, velada (?), de governar.

caedis de infame, delineando a monstruosidade da acção), mas ainda desconhecido⁷⁷² (só mais tarde, nos vv. 768-772, é que Édipo recorda ter assassinado um ancião com quem se cruzou). O adjectivo *turpis*, com sentido de ‘vergonhoso, indigno, impuro’ (no ponto de vista moral, cf. Ernout-Meillet, s.u. *turpis*), salienta a mácula do protagonista pelo incesto. O participio perfeito *reuolutus*, que tem na dependência o sintagma preposicional *in ortus maternos*, assegura a monstruosidade da relação existente entre Jocasta e Édipo.

Apesar de esta profecia fornecer pormenores fundamentais que possibilitariam a Édipo identificar-se como o assassino de Laio (*profugus hospes, regis caede nocens, notus infans, maternos reuolutus in ortus*), o medo extremo de praticar os crimes destinados induzem-no a acreditar cegamente na parentalidade de Pólibo e Mérope, e a não saber interpretar a *dubia sors* (cf. v. 212)⁷⁷³. Os *affectus* perturbam-lhe a capacidade de ajuizar o sentido da mensagem de Apolo. Esta incapacidade de análise exprime a ironia trágica: o protagonista desvendou o enigma da Esfinge, mas não entende o dele próprio.

A descoberta da solução daquele enigma motivou em Édipo um sentimento de orgulho e confiança excessivos, ostentandos quando o seu valor é questionado. Ele dá mostras dessa atitude pela altura em que é confrontado por Jocasta (cf. vv. 82-86) e lhe responde num tom de alguma ousadia. Citamos os vv. 87-102:

*Abest pauoris crimen ac probrum procul,
uirtusque nostra nescit ignauos metus:
si tela contra stricta, si uis horrida
Mauortis in me rueret—aduersus feros
audax Gigantas obuias ferrem manus.
nec Sphinga caecis uerba nectentem modis
fugi: cruentos uatis infandae tuli
rictus et albens ossibus sparsis solum;
cumque e superna rupe iam praedae imminens
aptaret alas uerbera et caudae mouens
saeui leonis more conciperet minas,
carmen poposci: sonuit horrendum insuper,
crepuere malae, saxaque impatiens morae
reuulsit unguis uiscera expectans mea;
nodosa sortis uerba et implexos dolos
ac triste carmen alitis solui ferae.*

⁷⁷² Atesta Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 239-43) que “Seneca’s Oedipus has no reason to doubt his birth from Corinthian parents, who are far away from Thebes. (...) the circumstances of Laius’ death are as yet unknown to Oedipus (274-5), and there is nothing in the prophecy about parricide.”

⁷⁷³ A palavra *dubius* aparece com frequência nesta tragédia. Para Citti (2012: 102) “*dubius* è il sole (v. 1) che — quasi partecipe delle angosce di Edipo — esita a mostrare la strage compiuta di notte dalla peste; *dubius* è lo *status* del regno che vacilla, così come vacilla Edipo, anziché mostrarsi saldo e forte come il saggio estoico (v. 83). *Dubia* sono ancora i *responsa* di Apollo, intricati (*perpelexa*), come l’enigma della Sfinge, ma impenetrabili anche per Edipo, che di quell’enigma è il fiero vincitore.”

No uso de condicionais (cf. vv. 89-90), no modo eventual, e na escolha de palavras a denotar violência (v. 89: *uis horrida*; vv. 90-91: *aduersus feros / Gigantas*), o tirano mostra que o seu ânimo é ousado, corajoso (v. 91: *audax*), em situações extremas, como são as guerras.

No ponto de vista do protagonista, o confronto com a Esfinge confirma a sua *uirtus*⁷⁷⁴. Repare-se no vocabulário que ele escolhe para nomear o monstro: *uatis infandae* (v. 93), *cruentus rictus* (vv. 93-94), *saeui leonis* (v. 97). Os adjectivos *infanda* e *cruentus* dão a conhecer na esfinge traços que estimulam o pavor. O segmento *saeui leonis more* faz entender que o monstro tinha, além do aspecto, um comportamento semelhante ao de um leão⁷⁷⁵, violento e feroz. Reitera-se a sensação de horror causado pela esfinge pelo som que emite (*sonuit horrendum*). O próprio cenário que a rodeia, marcado pela destruição, é igualmente determinante nas sensações já mencionadas. A hipotipose da morte é colocada ante os olhos do espectador pelo adjectivo *albens* que pinta de branco o *solum* juncado pelos ossos, espalhados, das inúmeras vítimas. O vocabulário, que cria um quadro aterrorizador e desolado, faz sobressair a temerária coragem de Édipo ao exigir (*poposci*) que o monstro proferisse o *triste carmen* que ele deveria interpretar.

Édipo reconhece que a vitória dele sobre a Esfinge legitima o direito de ter o *sceptrum* de Tebas (vv. 104-105): *laudis hoc pretium tibi / sceptrum et peremptae Sphingis haec merces datur*. Na palavra *laus*, o soberano dá provas do seu valor e confirma a sua autoconfiança. Volta a assegurar-se corajoso em diálogo com Creonte, pela altura em que esta personagem refere a ambiguidade oracular. Uma vez que foi o único a desvendar a *Sphinx*, Édipo julga ter conhecimentos necessários para interpretar as palavras da divindade, pelo que responde (vv. 215-216): *Fare, sit dubium licet: / ambigua soli noscere Oedipodae datur*. A *uariatio* dos nomes *dubium* e *ambigua* aproxima o carácter vago da profecia e da adivinha, enquanto o adjectivo *solus* identifica Édipo como o único a ter habilidade em conhecer (cf. o verbo *nosco*).

Repara o leitor na ironia trágica deste passo. Se é certo que o *rex* soluciona os versos do monstro, falha quando se trata de descobrir a sua própria natureza: não tem capacidade de

⁷⁷⁴ Sobre *uirtus*, explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 88) que “[f]or philosophers it was ‘virtue’, identified in contemporary Stoicism with *sapientia*, ‘wisdom’. The virtuous Stoic sage would neither hope nor fear: *nescit nec in spem nec in metum uiuere*, Sen. *Const.* 9.2; cf. *Ep.* 5.7, 90.43, *Thy.* 348 ff. To the Stoic line 88 would be a necessary truth: for *uirtus* to be *uirtus* it would necessarily ‘know no terror’.” O passo *uirtusque nostra nescit ignauos metus* é significativo na demonstração das consequências dos *mala*: o raciocínio é lógico, aparentemente correcto, mas parte de juízos de valor errados. Na verdade, Édipo restringe a *uirtus* ao vigor físico, não a uma força psicológica.

⁷⁷⁵ cf., por exemplo, Chevalier-Gheerbrant (1990 s.u. sphinx). Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 92-4) informa que as esfinges eram representadas como tendo asas, cabeça e peito de mulher e corpo de leão.

entendê-la. A propósito de *Oedipodes*, primeira ocorrência do nome de Édipo, menciona Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 215-216) que se trata de “a character’s overt realization of his/her ‘mythic self’ and an intensification of a play’s self-conscious theatricality, manifested in the character’s implicit allusion to their own literary and dramatic pedigree”. Reconhece Édipo, assim, uma parte da sua figura mítica: aquela que é dotada para resolver os mistérios⁷⁷⁶.

Quando vê desafiada uma ordem sua, o tirano mostra-se cruel, como ilustra no conflito entre Édipo e Creonte, quando este se recusa a indicar o nome do assassino de Laio (vv. 515-527):

Oe. *Iners malorum remedium ignorantia est.
itane et salutis publicae indicium obrues?*
Cr. *Vbi turpis est medicina, sanari piget.*
Oe. *Audita fare, uel malo domitus graui
quid arma possint regis irati scies.*
Cr. *Odere reges dicta quae dici iubent.*
Oe. *Mitteris Erebo uile pro cunctis caput,
arcana sacri uoce ni retegis tua.*
Cr. *Tacere liceat. ulla libertas minor
a rege petitur?*
Oe. *Saepe uel lingua magis
regi atque regno muta libertas obest.*
Cr. *Vbi non licet tacere, quid cuiquam licet?*
Oe. *Imperia soluit qui tacet iussus loqui.*

Pelas *sententiae* (cf. vv. 515, 517, 520, 527), Édipo e Creonte fazem ver as suas posições, claramente divergentes. O soberano julga que é um direito seu (e igualmente um dever) conhecer a verdade por nela encontrar a salvação da cidade (cf. v. 516). Para concretizar este objectivo, Édipo está disposto a usar qualquer recurso. Numa primeira análise da sua fala, depreende-se que os argumentos são válidos, aparentemente correctos (cf. v. 515; vv. 524b-525). No entanto, as ameaças proferidas, de torturar Creonte se ele não revelar espontaneamente o nome do assassino, categorizam o despotismo da personagem. A disjuntiva (*uel*) oferece uma alternativa: Creonte opta por revelar o nome de forma espontânea ou à força (cf. *malum graue*), sendo *malum*, neste contexto, um eufemismo⁷⁷⁷ para insinuar que será torturado. Édipo nega todos os pedidos das personagens⁷⁷⁸ e dá provas

⁷⁷⁶ cf. Boyle (2011: lxxxiii) “Oedipus’s reduction to spectatorship of the dramatic action is an obvious pointer to his spectatorship of his own fate.” Sobre o jogo de palavras que envolve o nome de Édipo, veja-se Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 215-216).

⁷⁷⁷ cf. Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 518-519).

⁷⁷⁸ Além de Creonte, Édipo rejeita o pedido de Forbas de se manter calado sobre a origem da criança que entregou a um pastor de Corinto (identificado na *fabula* por *Senex Corinthius*) — cf. vv. 862ss.

de uma tendência cruel no modo despótico como governa a cidade de Tebas. Para o desenho da personagem contribui, ainda, a escolha da forma verbal *odere*, designando a terceira pessoa do plural a generalidade dos *reges* e Édipo em particular. A iteração do verbo *licet* (em poliptoto, cf. v. 523; duas vezes no v. 526) sugere que o típico tirano usa o poder para inibir até a mais simples manifestação de liberdade do seu povo (cf. *minor*).

Na crença de que Creonte e Tirésias inventaram o discurso do espectro de Laio com o único propósito de obterem o poder que ele recebeu por mérito próprio (cf. vv. 668 ss.), Édipo revela um perfil tirânico⁷⁷⁹: nem dá oportunidade a Creonte de se defender (cf. vv. 695ss.). Acha que ele é *perfidus* (cf. v. 686), pois finge respeitar a *fides* unicamente para lhe arrebatrar o trono mal uma oportunidade surja: *Aditum nocendi perfido praestat fides* — a paronomásia e a aliteração acentuam o tom de cruel suspeição.

Manifesta-se no soberano um comprazimento em provocar medo e ódio nos seus súbditos (cf. vv. 703b-704). Tal atitude tem implícito o medo que o persegue⁷⁸⁰ e o *odium*⁷⁸¹ que o oprime, opinião que é, de resto, explorada por Creonte⁷⁸², nomeadamente nos vv. 700b-701a: *Qui pauet uanos metus / ueros meretur*⁷⁸³. A personagem atesta a fragilidade do poder despótico e prova a existência de um castigo para quem tem comprazimento em ser cruel (vv. 705-706): *Qui sceptrum duro saeuus imperio regit / timet timentis: metus in auctorem redit*. Na figura etimológica reforçada por sons oclusivos (*timet timentis*), na acumulação de palavras do campo lexical da *formido* (*timet*, *timentis*, *metus*) e na forma adjectiva *saeuus*, Creonte dá a entender que Édipo será destituído⁷⁸⁴.

A chegada do velho coríntio determina a anagnórise. Ao revelar que Édipo não é filho de Pólibo e Mérope, ele induz o soberano a concentrar-se no propósito de desvendar a origem

⁷⁷⁹ Édipo faz entender que Creonte cobiça o poder dele (v. 694: *Quod dest: secunda non habent umquam modo*).

⁷⁸⁰ A propósito dos vv. 695-708, recorda Boyle (2011: *Comm. ad loc.*) que, do confronto entre Édipo e Creonte — diálogo em esticomitias —, há uma relação entre a justiça (*ratio*), o poder (*regnum*), o medo (*metus*) e o ódio (*odium*). Esta conexão é comum nas tragédias de Séneca.

⁷⁸¹ vv. 701b-702: *Quisquis in culpa fuit / dimissus odit: omne quod dubium est cadat*. De novo se compreende a força das paixões na capacidade de obnubilar a mente. Édipo sente que foi vítima de uma injustiça. Considera-se inocente, revertendo a culpa e o castigo para as outras personagens.

⁷⁸² Nas cartas, Séneca lembra a Lucílio que motivos podem induzir o homem a querer prejudicar alguém (*Ep.* 105. 1): *Considera quae sint quae hominem in perniciem hominis instigent: inuenies spem, inuidiam, odium, metum, contemptum*. No caso do medo, focado por Creonte, todo aquele que o suscita não consegue manter-se seguro (cf. *Ep.* 105. 4).

⁷⁸³ Há uma certa semelhança, de sentido entre este passo e um das cartas (*Ep.* 105. 7): *Dat poenas quisquis expectat; quisquis autem meruit expectat*. As pessoas que vivem na expectativa de que algo lhes possa acontecer, acabam efectivamente por sofrer aquilo que temiam. Esta *fabula* exemplifica este ponto de vista.

⁷⁸⁴ Lembra Séneca em *Clem.* 1. 13. 2: *Non potest habere quisquam bonae ac fidae uoluntatis ministros, quibus in tormentis ut eculeo et ferramentis ad mortem paratis utitur, quibus non aliter quam bestiis homines obiectat, omnibus reis aerumnosior ac sollicitior, ut qui homines deosque testes facinorum ac uindices timeat, eo perductus, ut non liceat illi mutare mores. Hoc enim inter cetera uel pessimum habet crudelitas: perseuerandum est nec ad meliora patet regressus*. Neste passo, o filósofo torna inteligível a sucessão de acontecimentos causados pela crueldade. Testemunha-se a impossibilidade de viver bem, descansado.

do seu nascimento. Quando Forbas, pastor responsável pelo gado real de Tebas, é questionado pelo soberano e começa a hesitar, Édipo reage de forma intumescida, não suporta demoras, como fica patente nos vv. 849-850: *dubitas? cur genas mutat color? / quid uerba quaeris? ueritas odit moras*. As perguntas retóricas insinuam a dificuldade do protagonista em aguardar mais tempo pela revelação, o que comprova um estado dominado pelas *passiones*. O receio do pastor incita o tirano a ameaçá-lo (v. 852): *Fatere, ne te cogat ad uerum dolor*. A *uariatio* (*ueritas*, *uerum*) atesta a impaciência.

O rei torna-se cruel quando Forbas resiste em dizer a verdade. Leiam-se os vv. 862-867a:

Oe. *Huc aliquis ignem! flamma iam excutiet fidem.*
Ph. *Per tam cruentas uera quaerentur uias?*
ignosce quaeso.
Oe. *Si ferus uideor tibi*
et impotens, parata uindicta in manu est:
dic uera: quisnam? quoue generatus patre?
qua matre genitus?

Édipo manifesta, sem escrúpulos nem hesitação, um perfil que tende para a crueldade⁷⁸⁵. Não aceita o pedido de Forbas, que tenha compaixão por ele⁷⁸⁶, e lhe possibilite manter a sua *fides* quanto ao segredo que envolve a identidade da criança entregue ao velho de Corinto. Os adjectivos que o tirano escolhe para se autocaracterizar denunciam um perfil semelhante ao de animais ferozes (*ferus*). É excessivo, *impotens*.

A assonância em oclusiva dental surda (*t*) realça a espécie de punição⁷⁸⁷ que espera o servo no caso de se manter em silêncio. O imperativo, a sucessão de perguntas e a escolha de palavras semanticamente aparentadas (*generatus*, *genitus*) testemunham a fúria da personagem, impaciente com a demora. Em simultâneo à exigência de saber a verdade (v. 866: *dic uera*), Édipo pressente que a resposta lhe trará infelicidade (cf. v. 860): insinua que suspeita das manifestações da natureza e dos relatos das personagens (é provável que o

⁷⁸⁵ Repare-se que Laio já tinha deixado claro que Édipo tem um perfil feroz. Vejam-se, em particular, os seguintes exemplos: *rex cruentus*; *saeuae necis* (v. 634), *cruenta dextra* (v. 642). Sugere-se igualmente que é criminoso: *nefandi thalami* (cf. v. 635); *funestus gradus* (v. 648).

⁷⁸⁶ Sobre a distinção entre *clementia* e *uenia/ignoscere* veja-se *De Clementia* 2. 7.

⁷⁸⁷ A propósito da palavra *uindicta*, explica Boyle (2011: *Comm. ad loc.* 863-6) que é “an important concept in Senecan tragedy (...). *Vindicare* embraces the notion of making a legal claim to something (e.g. property) and of exacting legal/moral redress or simply vengeance.”

esclarecimento de Jocasta sobre Laio⁷⁸⁸ tenha contribuído para perceber uma parte da sua culpa), necessita de confirmar o pressentimento que o inquieta (cf. Staley 2014: 111).

As revelações, por sua vez, instigam-lhe um súbito e violento desejo de se autopunir, agora consciente de que as diligências para se manter *pius* foram malogradas. Nesta *fabula*, é significativa a ocorrência de palavras do domínio da *pietas* e do seu contrário (na forma adjectiva: *impius*). De alguma forma ligada ao destino, a *pietas* surge em *Oedipus* ora em tom sarcástico (v. 19: *pro misera pietas*) com referência ao parricídio, ora para justificar a sua fuga de Corinto (v. 796: *Ipsa me pietas fugat*), por respeito e dever para com a figura materna (receio de incesto). Ocorre ainda o adjectivo *pius*, quando o coríntio narra a morte natural de Pólibo (vv. 790-791: *licet iam tollere ad caelum pie / puras nec ulla scelera metuentes manus*). É, não obstante, maior o número de ocorrências do adjectivo *impius* de algum modo correlacionado com os crimes de Édipo⁷⁸⁹. A percepção de ser *impius* e dele resultar uma prole igualmente sacrílega é mantida na tragédia *Phoenissae*.

4.2.2. *meorum facinorum exempla appetunt, / me nunc secuntur*⁷⁹⁰

Em *Phoenissae*, Édipo está consciente de que não se pode tornar exemplo de virtude ou piedade para os filhos (vv. 330-331: *magister iuris et amoris pii / ego sum?*). Num impulso descontrolado, verifica-se (pela escolha vocabular) que afluem várias emoções consequentes deste pensamento. Acometido, em primeiro lugar, por um *dolor* violento (cf. vv. 328-331), originado no íntimo, Édipo deleita-se, logo de seguida, com o comportamento dos filhos. Estes dois *mala* são, de facto, originados por estar cónscio de eles terem a mesma natureza paterna (vv. 331-332: *meorum facinorum exempla appetunt, / me nunc secuntur*). Vejam-se os vv. 332-337:

*laudo et agnosco libens,
exhortor, aliquid ut patre hoc dignum gerant.
agite, o propago clara, generosam indolem
probate factis, gloriam ac laudes meas
superate et aliquid facite propter quod patrem*

⁷⁸⁸ cf. vv. 773-783. No v. 780, Édipo confirma a suspeita de ter sido ele o regicida: *Teneo nocentem: conuenit numerus, locus*.

⁷⁸⁹ v. 21: *impia face* (Édipo recorda os vaticínios dos quais julga ter fugido); v. 260: *prole impia* (o soberano lança maldições sobre o criminoso — incute no culpado a consciência do seu próprio destino); v. 638: *impios fetus* (corresponde à fala do espectro de Laio, narrada por Creonte, e tem como referente Édipo); v. 935: *impiam manum* (fala do *nuntius* que descreve os impulsos do soberano decorridos no interior do palácio); v. 1046: *fata superauit impia* (palavras de Édipo amargurado pelo destino insuportável).

⁷⁹⁰ *Phoe.* vv. 331-332.

São notórios os traços de uma mente perturbada, concentrados em três formas verbais: *laudo*, *agnosco*, *exhortor*⁷⁹¹. Édipo experimenta um sentimento de alegria (*libens*) por reconhecer (*agnosco*), nos actos de impiedade que pretendem concretizar, os seus próprios filhos. Os procedimentos de Etéocles e de Polinices validam a parentalidade de Édipo⁷⁹².

O protagonista incentiva-os a praticar algo *dignum patre* (v. 333). Observem-se os imperativos (*agite*, *probate*, *superate*, *facite*), testemunhos do desejo de que os filhos o ultrapassem. Capta-se, da forma adjectival *dignum*, um tom sarcástico, uma sensação de culpa pelos seus próprios *facinora* (cf. Frank 1995: *Comm. ad loc.* 333 e 334), intensificado na apóstrofe (*o propago clara*), na referência à *generosa indoles* e no poliptoto (*laudo ... laudes*). Édipo verifica assim uma tendência familiar para o *nefas*, noção espraçada no poliptoto do verbo *facio*. Paulatinamente, torna-se evidente a imagem de que Etéocles e Polinices vão superar a figura paterna⁷⁹³. Essa presciência causa-lhe agora prazer. Neste sentido, diz-nos Frank (1995: *Comm. ad loc.* 335-336):

The instance here is the most daring use of the motif, where a father's guilt manifests itself in a masochistic delight in his crimes and in desire for his offspring to outdo him in sinning. There is some acute psychology in the portrayal of the twisting of a mind over-burdened with unresolved guilt.

O verbo *iuuo* tem, neste contexto, o sentido de agradar. Compreende-se o deleite que os crimes iminentes dos filhos lhe provocam no advérbio temporal e no infinitivo perfeito *uixisse*. Só na sua concretização é que Édipo sente que terá sido útil ter sobrevivido. A noção de que tais crimes serão efectivamente concretizados (vv. 337b-338a: *facietis, scio: / sic estis orti*) parece amplificar as emoções e entrar no domínio da *cupiditas* (cf. 339-347).

Enquanto a alegria paterna se restringe aos actos perversos dos filhos, a materna prende-se com o reencontro com o filho exilado. Jocasta antevê a ruína da cidade com o retorno de Polinices, regozija-se, não obstante, com a presença dele — como ela própria demonstra na

⁷⁹¹ Confirma-se o estado demente de Édipo pela mudança repentina de juízos. Antes da entrada em cena do mensageiro, eram notórias as sensações de sofrimento e vergonha por Etéocles e Polinices não respeitarem a figura paterna nem a cidade (veja-se, por exemplo, vv. 279 ss., 295 ss., 305-6). Agora alegra-se com as atitudes deles. Na opinião de Frank (1995: *Comm. ad loc.* 336-337), “from wanting to die before his sons commit crimes to rival his, Oedipus now perversely wants his sons to perpetrate some evil which will make him glad to have lived up to now.” Estas oscilações confirmam o vigor dos *affectus* no protagonista.

⁷⁹² Há cinco ocorrências, nas falas de Édipo, em que ele assume Etéocles e Polinices como seus filhos: vv. 106, 109, 300 (*natus*), v. 287 (*geniti*), v. 334 (*propago*). Esta identificação surge em contexto de um crime. Insinua-se que Édipo só os reconhece como sua progénie nas más acções.

⁷⁹³ Nos vv. 236 (*quid restat mali?*), 278 (*magna ... mala*), 286 (*maius malum*), Édipo conjectura a possibilidade de ser ousado um *scelus* maior do que o dele.

forma do verbo *placeo* (vv. 524-525): *triste conspectus datur / pretium tui durumque, sed matri placet*. Apesar de coexistirem na sede hegemônica da personagem dois *affectus* opostos — que mostram, em simultâneo, uma contracção irracional e um deleite pelo regresso do filho — é a *uoluptas* que tem maior influência: o afecto maternal predomina sobre o sofrimento.

Por fim, desvenda-se em Etéocles um ânimo tendencialmente cruel que se regozija com o fragor da guerra (v. 484): *furere si bello placet*. Conjectura-se esta ideia mercê da forma verbal *placet*. Entende-se um espírito que tende para a soberba na maneira como dialoga com Jocasta: ele não sente qualquer receio em ser punido⁷⁹⁴. O comprazimento que sente por ser ele o rei de Tebas e por ver o irmão exilado basta-lhe para suportar qualquer pena (cf. vv. 651-653; vv. 661-662). Parece notar-se um certo deleite por se tornar *inuisus*⁷⁹⁵ para a família (vv. 654-659):

*Regnare non uult, esse qui inuisus timet:
simul ista mundi conditor posuit deus,
odium atque regnum: regis hoc magni reor,
odia ipsa premere. multa dominantem uetat
amor suorum; plus in iratos licet.
qui uul amari, languida regnat manu.*

A figura etimológica (*regnare, regnum, regis, regnat*) revela a opinião de Etéocles sobre a tirania. Etéocles demonstra um perfil desumano: pretende afastar de si qualquer sentimento que o una aos outros. Nada o reprime, como se observa da pergunta de Jocasta (v. 663): *Patriam penates coniugem flammis dare?* Repare-se na *sententia* do v. 664, em resposta a Jocasta: *Imperia pretio quolibet constant bene*. O advérbio *bene* esclarece a implacabilidade do tirano que subverte as leis naturais⁷⁹⁶.

Tebas volta a ser associada a episódios hediondos na *fabula Hercules furens*. Ocupada por uma *truculenta manus* (v. 254), como salienta Anfítrião, a cidade é oprimida por mais um tirano, Lico (agora por um estrangeiro que destitui Creonte, matando-o a ele e aos filhos). Esta personagem, por sua vez, julga legítimo o poder, uma vez conquistado por uma *clara uirtus* (v. 340). De forma análoga, observa-se que Hércules valoriza a sua própria *uirtus*. Há algumas semelhanças entre estas duas personagens, como se pretende comentar de seguida.

⁷⁹⁴ Etéocles não se preocupa com as advertências maternas, quando diz a Polinices que não tenha medo porque o castigo não tarda a persegui-lo (cf. vv. 645-651).

⁷⁹⁵ A palavra *inuisus* ocorre três vezes entre os vv. 653 e 660, atestando a alegria que Etéocles sente com o mal alheio, neste caso com o de Polinices.

⁷⁹⁶ No tratado *de Clementia*, 1. 26. 4, Séneca testemunha que a ferocidade humana é contrária à natureza e amplifica este pensamento ao distinguir a tendência dos homens da dos animais.

4.2.3. *felix scelus / uirtus uocatur*⁷⁹⁷

A naturalidade de Lico não é clarificada na tragédia, é considerado um *ignarus*⁷⁹⁸ *exul* (cf. v. 269) e designado como *exul Lycus* (v. 274). A informação fornecida pelo texto dá a entender que não existe nenhum antepassado de Lico vinculado a Tebas (cf. vv. 269-270)⁷⁹⁹. As reflexões de Anfitrião sobre Lico configuram um tirano expatriado. Num tom irónico, amplificado no oximoro (vv. 251-252: *prosperum ac felix scelus / uirtus uocatur*), Anfitrião confirma os malefícios da tirania e anota a perversidade de Lico (reforçada pela aliteração e pela escolha dos adjectivos *prosperum* e *felix*) que toma por *uirtus* os delitos praticados.

Comprovam ainda a inversão da ordem natural os vv. 252 e 253: *sontibus parent boni, / ius est in armis, opprimit leges timor*. Confirma-se, neste passo, a opressão característica de um poder despótico: o soberano mantém a cidade sob um jugo infame (v. 267: *sordido premitur iugo*), força os habitantes a obedecerem-lhe pelas armas e pelo medo (v. 253: *timor*; v. 259: *tremis*; v. 269: *tremitis*). Os quiasmos (vv. 269-270: *tremitis ignarum exulem / suis*; v. 270: *carentem finibus, nostris grauem*) e o poliptoto do verbo *tremo* adensam os comentários desfavoráveis de Anfitrião⁸⁰⁰, e revelam o desânimo desta personagem. De facto, reprova o comportamento de Lico⁸⁰¹, mas igualmente o do povo de Tebas — cidade profícua no nascimento de divindades (cf. vv. 259 ss.) — por tremer de medo de um desterrado, por não ousar enfrentá-lo.

Anfitrião dá ainda provas da crueldade do actual rei ao mencionar a queda de Creonte e dos seus filhos. Na escolha de vocábulos associados à visão (v. 254: *ora*; v. 254 e v. 257:

⁷⁹⁷ *Hercules furens* vv. 251-252.

⁷⁹⁸ As edições divergem: A de Peiper e Richter, Greslou, Bothe (1819), Miller (1938) e Zwierlein (2009^R) têm *ignauum*, a de Giardina (2000^R) e Fitch (1987, 2002), *ignarus*. Na passiva, este adjectivo significa ‘desconhecido, ignorado’, o que faz entender que a origem de Lico é obscura. A escolha desta forma intensifica o crime de Lico, que ataca a cidade unicamente por desejo de poder. O adjectivo *ignauus* tem diversas acepções: ‘sem actividade, inactivo, indolente, preguiçoso, covarde, sem força, sem valor’. No ponto de vista de Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 269), “Lycus as portrayed by Sen. could scarcely be described as *ignavum* (...), even by Amphitryon”. Na escolha deste adjectivo, pode estar implícito o pensamento de que Lico é um exilado sem valor.

⁷⁹⁹ cf. Silva (2008: 52).

⁸⁰⁰ Segundo Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 268-70), no discurso de Anfitrião vemos “[p]rimarily a sad reflection on the present state of affairs in Thebes, rather than an imputation of cowardice. (...) although *tremitis* e.q.s. might suggest cowardice, the main point, as in 259 *quem dominum tremis*, is simply the contrast between Thebes’ great destiny and her present degradation”.

⁸⁰¹ O adjectivo *grauis* (v. 270) prova que a figura do tirano é insuportável para a cidade. No particípio *carentem*, Anfitrião faz compreender o carácter ousado de Lico: ele não é mais do que um exilado, um desconhecido que pretendia obter o domínio da cidade. A forma opressora como governa Tebas é ainda visível na hipálage *saeua scepra* (v. 272).

uidi), Anfítrio coloca ante os olhos do espectador / leitor o *facinus* de Lico. Identifica-o pela *truculenta manus* (cf. v. 254). A hipálage desenvolve o aspecto feroz do exilado. Na forma de poliptoto (v. 257: *capiti*; v. 258: *capite*) e na assonância da oclusiva gutural surda (vv. 257-258: *capiti decus / cum capite*), concentra-se a impressão de horror do pai de Hércules por ter assistido ao crime executado. O participio perfeito *raptum* atesta o ímpeto violento de Lico quando se apropria das insígnias régias (cf. v. 257: *decus*). Neste sentido, as personagens tomam-no por criminoso, já que detém um poder que não lhe pertence. Nos vv. 332 a 336, Lico vangloria-se do território conquistado e demonstra comprazimento ao recordar todos os bens materiais de que se apoderou:

*Vrbis regens opulenta Thebanæ loca
et omne quidquid uberis cingit soli
obliqua Phocis, quidquid Ismenos rigat,
quidquid Cithæron uertice excelso uidet
et bina findens Isthmos exilis freta*

A iteração do pronome indefinido (*quidquid*) permite mencionar toda a extensão do território. A propósito destes versos, escreve Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 332-335) que “Lycus proudly enumerates the areas he rules. He might simply have said ‘the whole of Boeotia,’ but the list of its regions gives a vivid impression of his kingdom’s size and resources”. A personagem tem uma consciência nítida das riquezas de que se apoderou, como se deduz dos adjetivos: *opulenta*, *uber*, *excelsus*.

Na sua opinião, conseguiu mostrar o seu valor por ter obtido o reino de Tebas pela sua força e não por um legado familiar (cf. vv. 337-341)⁸⁰². A *correctio* permite a Lico opor os *nobiles* à sua *clara uirtus*. A palavra *nobilis* tem, para Lico, um sentido pejorativo. Na verdade ele menospreza a origem familiar nobre para fazer sobressair o próprio mérito (cf. Gonçalves 2003: 126). O adjetivo *clarus* (‘distinto, ilustre’), a atribuir qualidade à *uirtus*, não deixa de ser irónico. Lico tornou-se soberano pelo *scelus*, com a morte de Creonte e dos filhos, e sente-se orgulhoso pela sua conquista (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 341-345).

Observa-se do discurso de Lico que ele precisa de justificar os *facinora*. Nos vv. 332-341a é notória a estrutura lógica do raciocínio da personagem que, separado do contexto, seria considerado legítimo. A *sententia*, com a qual termina esta parte, seria, no ponto de vista estóico, válida (vv. 340b-341a): *qui genus iactat suum, / aliena laudat*. Lico intenta tornar legítima a sua atitude (cf. Oliveira 1999: 59). No entanto, uma vez que as premissas estão

⁸⁰² cf. Silva (2008: 53).

erradas, a conclusão não é, de acordo com os padrões morais, correcta (cf. Silva 2008: 54). A crueldade do tirano é visível nos vv. 341b a 344a:

*rapta sed trepida manu
sceptra obtinentur; omnis in ferro est salus:
quod ciuibus tenere te inuitis scias,
strictus tuetur ensis.*

Consciente de ter em mãos um poder inseguro, como se pode interpretar do adjetivo *trepidus*, Lico julga poder manter os *rapta sceptra* pelo *ferrum*. Só pelas armas poderá permanecer seguro, como se lê do sintagma *omnis in ferro est salus*, pensamento que, aliás, reforça com a acumulação de sons sibilantes (v. 342) e da referência a *ensis*, reforço da alusão à forma de submeter os habitantes de Tebas, de os constranger (*inuitus*) pelo medo: tudo contribui para o desenho de um perfil selvagem e cruel. Recorda Séneca, no *de Clementia* 2. 3, que a *crudelitas* pode ser definida como: *inclinatio animi ad asperiora*. Na opinião de Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 341-345): “[h]aving expressed his pride at winning power with his own hands, Lycus acknowledges that there are inherent difficulties in a position so won.” Tenciona, por isso, legitimá-lo pelo casamento real para apaziguar o ódio do povo. Por esse motivo, vai ao encontro de Mégara e propõe-lhe uma união conjugal⁸⁰³.

A personagem feminina denuncia, ainda, em Lico, um perfil arrogante (vv. 384-385): *Dominare tumidus, spiritus altus gere: / sequitur superbos ultor a tergo deus*. A escolha de adjectivos como *tumidus*, *altus* (a qualificar *spiritus* — cf. v. 384) e *superbus* (v. 385) sugere que o tirano é excessivamente tímido.

Numa *praeteritio* (cf. vv. 386-389), estruturada em sucessivas interrogações retóricas, Mégara dá exemplos de personagens míticas castigadas pelos deuses pela sua insolência, e insinua que um destino análogo espera o soberano (vv. 395b-396): *dominare ut libet, / dum solita regni fata te nostri uocent*, advertência a que dá realce com a assonância em oclusiva dental surda (*t*), a iteração do imperativo *dominare* (v. 384, v. 395) e a repetição (em poliptoto) de *regna* (v. 386, v. 393, v. 396).

O empenho de Lico em persuadir Mégara a aceitá-lo revela a devassidão do soberano. Usa argumentos justos, na perspectiva dele. Apesar de pretender estabelecer a paz na cidade (cf. vv. 409-410), o seu discurso revela, porém, um perfil desumano e perverso, como documentam os vv. 399-413:

⁸⁰³ Sobre a atitude de Lico e reacção de Mégara, veja-se o cap. da *Libido*, em *non sic abibunt odia*.

*ego rapta quamuis sceptras uictrici geram
 dextra regamque cuncta sine legum metu
 quas arma uincunt, pauca pro causa loquar
 nostra. cruento cecidit in bello pater?
 cecidere fratres? arma non seruant modum;
 nec temperari facile nec reprimi potest
 stricti ensis ira; bella delectat cruor.
 sed ille regno pro suo, nos improba
 cupidine acti? quaeritur belli exitus,
 non causa. sed nunc pereat omnis memoria:
 cum uictor arma posuit, et uictum decet
 deponere odia. non ut inflexo genu
 regnantem adores petimus: hoc ipsum placet
 animo ruinas quod capis magno tuas;
 es rege coniunx digna: sociemus toros.*

Lico agiu segundo os seus próprios interesses, movido por uma ambição insolente (*improba cupido*) de governar — veja-se, neste passo, a frequência com que ocorrem vocábulos que dizem respeito à vitória⁸⁰⁴ do tirano e à guerra⁸⁰⁵ travada com o anterior soberano da cidade. Manifesta-se a violência no comportamento dele: usurpou o reino (*rapta sceptras*) que mantém pela força de *arma*⁸⁰⁶. A pergunta retórica — lembra que matou o pai e os irmãos de Mégara — dá, a Lico, a possibilidade de desculpar os seus crimes pela ausência de moderação, por um lado, e a avidez, por outro, naturalmente presentes na guerra. Amplifica esse juízo com uma *sententia*: *arma non seruant modum / nec temperari facile nec reprimi potest*. Explica Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 406 s.) que é “[a]n example of πρόληψις, *occupatio* (Quint. 4.1.49f.): Lycus anticipates an objection, and responds to it.”

Confirma, em *cruento bello* e *bella delectat cruor*, um espírito subjugado pelo desejo de verter sangue. Identifica-se, pela escolha do verbo (*delectat*), a crueldade da guerra, o deleite dos guerreiros com o morticínio (a figura etimológica, *cruentus* e *cruor*, deixa patente este aspecto). A fúria (*ira*), que se alimenta com estes feitos, revela a inversão da natureza — circunstância a que a *correctio* dá realce (*quaeritur belli exitus / non causa*) — e testemunha o atrevimento da personagem ao causar uma guerra para conquistar um poder e trono alheio. A todos estes aspectos vem juntar-se a abundância de palavras relacionadas com o poder absoluto⁸⁰⁷ bem como a lítotes *sine metu*, documentando, assim, o carácter devasso e violento de Lico. Pretende Mégara como esposa a bem ou a mal, como se espera de um perfil

⁸⁰⁴ v. 399: *uictrici*; v. 401: *uincunt*; v. 409 *uictor* por antítese a *uictum*.

⁸⁰⁵ v. 402: *bello*; v. 405: *bella*; v. 407: *belli*.

⁸⁰⁶ No passo citado, a palavra *arma* ocorre três vezes (cf. v. 401, v. 403, v. 409). Esta repetição dá realce à cidade oprimida, escravizada pela força do poder do tirano.

⁸⁰⁷ v. 399: *sceptras*; v. 400: *dextra cuncta, regam*; 406: *regno*; v. 411: *regnantem*; v. 413: *rege*.

excessivo, e por isso ordena a Anfitrião que lhe entregue. Nesta imposição que lhe faz transparece uma tendência megalómana (vv. 489b-494):

*Quod Ioui hoc regi licet:
Ioui dedisti coniugem, regi dabit;
et te magistro non nouum hoc discet nurus,
etiam uiro probante meliorem sequi.
sin copulari pertinax taedis negat,
uel ex coacta nobilem partum feram*

Com o recurso a estruturas paralelísticas, que Lico estabelece uma analogia entre si e o próprio pai dos deuses e dos homens. Já o comparativo de superioridade *meliores* distingue o tirano do próprio Hércules e permite comparar o passado com o presente: Anfitrião cedeu Alcmena a Júpiter, que está acima de qualquer ser mortal; agora é a vez de autorizar que Mégara pertença a outro homem, que lhe é também superior. Na eventualidade de a figura feminina recusar esta proposta, o soberano tem o firme propósito de forçá-la a ceder (*coacta*). É possível acompanhar como os juízos de valor se estruturam de forma incorrecta. Lico julga que tudo pode, uma vez que tem em mãos o poder supremo (cf., por exemplo, v. 502: *sceptra quid possint scies*).

Mostra a sua prepotência quando não concede às suas vítimas um único pedido. Não permite que Anfitrião morra primeiro, como ele deseja (vv. 509-510: *Hoc munus a te genitor Alcidae peto, / rogare quod me deceat, ut primus cadam*). Na *sententia*, Lico dá testemunho do que entende por tirania (vv. 511-512): *Qui morte cunctos luere supplicium iubet / nescit tyrannus esse: diuersa inroga*. Ele crê que o déspota deve exercer a sua função de modo a dar aos seus súbditos exactamente o contrário do que eles desejam⁸⁰⁸ — este pensamento é intensificado por uma antítese (v. 513): *miserum ueta perire, felicem iube*, subversão da autoridade e da justiça que denuncia um ser sem qualquer escrúpulo.

É igualmente posta em causa, no decorrer da *fabula*, a *uirtus* de Hércules. O herói é caracterizado essencialmente por binómios, conferindo-lhe um carácter aparentemente ambíguo⁸⁰⁹: a dupla paternidade de Hércules (Júpiter e Anfitrião); a *uirtus* (na opinião de

⁸⁰⁸ cf., por exemplo, *Thy.* vv. 246 ss.; *Ag.* vv. 994-996.

⁸⁰⁹ Na perspectiva de Fitch (2002: 40-41), “[t]he ambivalence of Hercules’ heroism can be traced through the term most often applied to it by Hercules himself and others, namely *virtus*. *Virtus* is the quality of a *vir*, a man, so ‘manliness, valour.’ It is normally used of valour employed in some good cause, as its connection with English ‘virtue’ suggests, but its root is in self-assertion, not self-abnegation or adherence to external standards. Juno sardonically empties it of moral content in using it of Hercules fighting qualities employed against his own family (...). Indeed it can be a euphemism for successful crime, as Amphitryon notes (252). When we hear Lycus describing his own amoral self-assertion as *virtus* (340), we see in a distorting mirror, so to speak, how the fair-sounding *virtus* can disguise less fair qualities in Hercules himself, namely ambition and violent self-

Anfitrião, Mégara e Teseu) e o *uitium* (por Juno e Lico); o carácter civilizador (ao desbravar a terra dos monstros que a assolam) e desumano⁸¹⁰. Na acumulação destes traços, delineia-se a tendência desta figura para a megalomania. O herói está afectado pela vaidade, por reconhecer em si uma força física capaz de tudo ousar⁸¹¹. Esta consciência do seu poder causa-lhe uma alegria e confiança totalmente isentas de moderação. Os primeiros sinais desse excesso são vistos e denunciados pelas outras personagens, a primeira das quais a própria Juno (vv. 30-44):

*quidquid horridum tellus creat
inimica, quidquid pontus aut aer tulit
terribile dirum pestilens atrox ferum,
fractum atque domitum est. superat et crescit malis
iraque nostra fruitur; in laudes suas
mea uertir odia: dum nimis saeua impero,
patrem probaui, gloriae feci locum.
qua Sol reducens quaque deponens diem
binos propinqua tinguít Aethiopas face,
indomita uirtus colitur et toto deus
narratur orbe. monstra iam desunt mihi
minorque labor est Herculi iussa exequi,
quam mihi iubere: laetus imperia excipit.
quae fera tyranni iussa uiolento queant
nocere iuueni?*

A força extraordinária de Hércules superlativa-se pela repetição do pronome *quidquid*, pela enumeração de tudo o que por ele foi vencido, em três partes do mundo *tellus*, *pontus*, *aer*, e pela abundância de adjectivos semanticamente aparentados (tudo o que provoca terror: *horridus*, *terribilis*, *dirus*, *atrox*; ou se relaciona com a peste: *pestilens*; ou tem carácter atroz: *ferus*), em assíndeto. Também a acumulação de formas verbais é representativa na demonstração de uma personagem que se afasta dos ideais estóicos. Em *fractum* e *domitus* sublinha-se a superioridade do filho de Júpiter em relação a tudo o que habita no mundo e

assertion.” Para Littlewood (2007^R: 117), “[i]n this tragedy Herculean *uirtus* (115) is an imitation of and a model for the *scelus* which Juno intends (121). Juno and Hercules are inseparable from each other.” Continua o autor (2007^R: 127), “[s]imilarly it is inappropriate to interpret the poetic *virtus* and/or *nefas* of *Seneca tragicus* as wholly determined by the ambivalent madness of the dramatic character Hercules. The ambivalence of Seneca’s poetic inspiration which combines flawed sublimity with criminal horror reflects the ethical ambivalence of Hercules’ madness, but it reflects also an ambivalence in ancient literary critical discussion of poetic inspiration. It speaks also in a more modern critical idiom to the poet’s ambivalent relationship with his literary father(s): imitator, rival, and destroyer.” Será, talvez, oportuno acrescentar a estas perspectivas uma outra ideia. Esta ambiguidade na *uirtus* do protagonista pode ter que ver com o uso imoderado que faz da força física tanto para o bem (salvar a humanidade de monstruosidades) como para o mal (a forma bruta e cruel como destrói a família).

⁸¹⁰ cf. Silva (2008: 114).

⁸¹¹ O poeta focalizou-se na força física de Hércules, que o herói entende como *uirtus*. Séneca demonstra, assim, os erros de valor dos homens que não sabem discernir as *uirtutes* dos *uitia* e dos indiferentes. Na verdade, o valor de Hércules é apenas um indiferente.

cujas características estão associadas ao *malum*. Nas formas *superat* e *crescit* insinua-se o carácter túmido da personagem, que parece sugerir-se, também, numa estrutura abundantemente quiástica (*horridum tellus ... pontus aut aer terribile dirum pestilens atro ferum; terribile dirum pestilens atro ferum, fractum atque domitum est. superat et crescit malis; iraque nostra ... mea odia*). Nota-se, no filho de Júpiter, um perfil arrogante, impossível de ser travado, que subverte a situação em seu próprio benefício.

Juno confirma este juízo de valor ao denunciar a sua insuficiência de recursos para continuar a perseguir Hércules (v. 40: *monstra iam desunt mihi*): tudo o que ela possa ordenar (v. frequência de vocábulos do campo lexical da ordem: *iussa, iubere, imperia, iussa*) será muito para ela (v. repetição de *mihi*), enquanto, para ele, será um *minor labor*. Observa-se, por sua vez, a megalomania⁸¹² do protagonista quando assume experimentar comprazimento (cf. *fruitur* e *laetus*) nas tarefas realizadas e impostas pela deusa.

Na pergunta retórica (vv. 43-44), *quae fera tyranni iussa uiolento queant / nocere iuueni?*, confirma-se que nada o impede nem o sacia. O adjectivo *ferus*, a ilustrar a categoria de ordens que Juno lhe dava, por intermédio de Euristeu, e a forma adjectival *uiolento* a caracterizar Hércules reforçam a supremacia desta personagem — a deusa comprova assim a sua dificuldade em causar-lhe algum prejuízo (*nocere*).

A identificação dos monstros que inicialmente lhe inspiraram receio (cf. v. 45: *timuit*) e são, actualmente, as armas de defesa⁸¹³ (cf. vv. 44-46) pode atribuir a Hércules qualidades próprias desses seres vencidos, o que o faz participar de uma natureza bárbara. Na opinião de Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 46), “[t]he synecdoche perhaps hints that the qualities of these monsters are still alive” e são, efectivamente, mais do que simples troféus de guerra. Afirmar Littlewood (2004: 113) que “[t]he lion-skin is one of Hercules’ most distinctive features and this savage lion symbolizes Hercules himself”. A par disto, as contínuas vitórias em todos os cruéis trabalhos que lhe foram impostos levam-no a ser considerado como um deus: a aliteração *patrem probaui* (v. 36) lembra que ele é filho de Júpiter, enquanto a perífrase (cf. vv. 37-40) reitera o juízo de que a fama da personagem se projecta pelo mundo inteiro.

Em relação ao sintagma *indomita uirtus colitur*, Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 39) recorda:

that Hercules is not only spoken of as a god (*narratur* below) but worshipped as one. *Colitur* could connote worship, although it need mean no more than ‘is

⁸¹² Outro exemplo que atesta este aspecto do carácter de Hércules é o v. 46: *nec satis terrae patent*. A lítotes intensifica a avidez do herói por mais desafios, mais monstros para vencer.

⁸¹³ Da Hidra de Lerna aproveitou o veneno e usa a pele do Leão de Nemea para se proteger.

honored.’ *Virtus* is par excellence the quality that justifies and is associated with deification (...). The adjective *indomitus* (used again of H. at 1079) recalls *inuictus*, a cult title of H. in Rome (...).

Esta *uirtus* pode ter como referente o próprio futuro de Hércules: integrar-se nas moradas celestes, entre os deuses (cf. vv. 23-26). A perseguição contínua de Juno pretende travar a ascensão do herói ao Olimpo. É, ainda, plausível que o sintagma *uirtus indomita* represente o sarcasmo de Juno por notar nas acções do protagonista um carácter descomedido. Na verdade, Hércules era conhecido por ser o benfeitor da humanidade, por libertar todo o orbe de seres monstruosos, utilizando a sua força para o bem. Vai-se tornando claro, porém, que o herói usa este indiferente de modo excessivo.

Prova este ponto de vista o facto de Hércules ter conquistado tudo o que habitava na superfície da terra (cf. v. 46) e ter, principalmente, submetido o mundo inferior (vv. 47-49): *effregit ecce limen inferni Iouis / et opima uicti regis ad superos refert. / parum est reuerti, foedus umbrarum perit*. Esta acção desvenda um perfil que tudo ousa. Na forma *effregit*, na acumulação de verbos de forma gradativa crescente (*effregit*, *refert*, *reuerti* e *perit*) e no uso (marcadamente sarcástico) do advérbio *parum*, Juno denuncia a gravidade do *scelus* cometido. Note-se que o verbo *effringo* traduz o uso de uma força excessiva (que o préverbio *ex-* intensifica) para quebrar os limites que separavam a terra do outro mundo. A perífrase para identificar Plutão estabelece um paralelo entre este deus e Júpiter (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 47) e possibilita a Juno deixar em suspenso a existência de um novo perigo para os deuses celestes: se Hércules conquistou os infernos, resta-lhe apenas as moradas superiores para praticar um novo *scelus*.

Uma outra prova de que o espírito de Hércules é arrogante evidencia-se na hipálage e na metonímia do sintagma *superbifica manus* (cf. v. 58). O adjectivo, composto por *superbus* e *facio*, realça a capacidade de empreender acções movido pela soberba (cf. Silva 2008: 116). Pressente-se que a sua força lhe insufla orgulho, e uma descomedida confiança. Na verdade, Hércules obtém honras por vencer os trabalhos impostos por Juno (cf. v. 58: *de me triumphat*), inferindo-se, da semântica do verbo *triumphare*, o estado de exultação que dele se apodera.

Na enumeração de todos os monstros que poderia libertar para travarem o herói (cf. 79-83)⁸¹⁴, a deusa compreende que (vv. 84-85): *sed uicit ista. quaeris Alcidae parem? / nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat*. A pergunta retórica demonstra a superioridade absoluta

⁸¹⁴ Hércules retomará estes versos. Ele pretenderá libertar os Titãs para o auxiliarem na luta contra os deuses (vv. 967b-968a: *bella Titanes parent, / me duce furentes*).

de Hércules. Socorrendo-se da lítotes, Juno consegue provar que ele tem um perfil monstruoso. O único recurso que lhe resta para o derrotar é induzi-lo a lutar contra si próprio.

Além da perspectiva negativa de Juno, importa referir igualmente a do Coro⁸¹⁵. Nas falas da personagem colectiva sobressai o descomedimento de Hércules (vv. 186-187): *nimum, Alcide, pectore forti / properas maestos uisere manes*. O adjectivo *fortis* compreende o sentido de força, quer física, quer moral. Neste caso, como qualifica o *pectus* do Alcida, enaltece o seu perfil valoroso e valente. O advérbio *nimum*, porém, a recordar o aspecto excessivo, delimita o significado do adjectivo mencionado. No pensamento do Coro insinua-se a verificação de uma natureza excessivamente arrogante ou violenta⁸¹⁶.

Este juízo é retomado na terceira ode coral, quando se elogia Hércules por ter concluído, com sucesso, o último trabalho (descida aos infernos), subentendendo todavia o que nessa atitude houve de insolente (vv. 891-892: *iam nullus superest timor: / nil ultra iacet inferos*). Ao quebrar os limites entre os dois mundos, Hércules torna patente o que se esconde nos *inferi*. Depreende-se ainda da fala do Coro que Hércules não regressa como força salvífica, mas como uma força de destruidora violência.

Opinião aparentemente contrária à de Juno e do Coro acerca de Hércules vem de Anfitrião e de Mégara. Numa analepse (cf. vv. 213-248), Anfitrião descreve a infância e os trabalhos de Hércules, reveladores da sua força extraordinária. Ainda *infans*⁸¹⁷, conseguiu estrangular duas serpentes enviadas por Juno (vv. 214b a 222):

*numquid immunis fuit
infantis aetas? monstra superavit prius
quam nosse posset. Gemina cristati caput
angues ferebant ora, quos contra obuius
reptabat⁸¹⁸ infans igneos serpentium*

⁸¹⁵ A opinião do Coro sobre o perfil de Hércules foi, em parte, estudada no cap. *Libido*, em *non sic abibunt odia*.

⁸¹⁶ Esta noção é recuperada na segunda ode coral. Distingue Euristeu de Hércules (vv. 526-528: *Eurystheus facili regnet in otio, / Alcmena genitus bella per omnia / monstris exagitet caeliferam manum?*), em que o primeiro reina *facili in otio*; o segundo está constantemente a lutar contra monstros (a preposição *per* desenvolve uma ideia de continuidade, *bella per omnia*). A personagem colectiva valoriza, por um lado, a virilidade do protagonista (cf. v. 524: *uiri fortes*); mas toma uma posição crítica por o herói se ter precipitado para o Tártaro. Na pergunta retórica (vv. 547-549), *Qua spe praecipites actus ad inferos, / audax ire uias inremeabiles, / uidisti Siculae regna Proserpinae?*, reconhece a ousadia do impulso (*actus*) do protagonista por se ter lançado de cabeça (sem pensar — cf. *praeceps*) para o abismo do mundo inferior. O vocábulo *spes* remete para um juízo errado em relação ao futuro, na possível expectativa de que algo bom pudesse acontecer (para comprovar, talvez, o seu valor heróico, ou para obter os *caeli*, ou ambos).

⁸¹⁷ Note-se o políptoto (cf. v. 215 e v. 218) a reforçar a ideia de que o herói ainda nem sabia falar quando deu provas da robustez física.

⁸¹⁸ As edições apresentam diferenças. Optou-se por escolher a de Fitch (1987 e 2002). Também Giardina e Miller optaram por *reptabat*. Já na edição de Zwierlein (2009^R) o verbo está no pretérito perfeito (*raptauit*). O mesmo para Greslou e para Bothe (que atribuem este passo que citámos a Mégara e não a Anfitrião). Na edição da Teubner, de Peiper e Richter, encontra-se *raptauit*.

*oculos remisso pectore ac placido intuens;
artos serenis uultibus nodos tulit,
et tumida tenera guttura elidens manu
prolusit hydrae.*

No adjectivo *immunis* e na forma verbal *superauit*, Anfitrião reconhece que a *uirtus* (no sentido físico) do filho se revelou quando ele ainda não tinha discernimento. A indicação da tenra idade da criança (que enfrenta e vence os *monstra*) salienta-se no sintagma *infantis aetas*, na conjunção temporal (*priusquam*) e nas formas verbais (*nosse posset; reptabat*). A escolha do verbo frequentativo (*repto*⁸¹⁹), para referir a dificuldade dos movimentos do herói, parece aproximá-lo, por sua vez, da forma como os próprios répteis se movimentam, rastejando.

A predisposição do herói, ainda tão criança, para enfrentar as serpentes revela um espírito já orgulhoso. Esta ideia transparece na serenidade de espírito — consagrado em ablativos absoluto e de modo: *remisso pectore ac placido; serenis uultibus* — com que suportou a investida dos répteis. O contraste entre a dimensão do perigo e a serenidade da personagem salienta-se na estrutura quiástica (*artos serenis uultibus nodos*), enquanto a aliteração (*tumida tenera*) e a assonância em oclusiva dental surda (*t*) dão ênfase à força megalómena de Hércules. A par disto, insinua-se um espírito audaz na forma como observa o seu inimigo (cf. *intuens*). Numa primeira e mais superficial interpretação da analepse de Anfitrião, lê-se um elogio ao carácter másculo do protagonista. Contudo, se analisarmos os vocábulos em pormenor, poderemos, eventualmente, descortinar a intenção do poeta em mostrar uma tendência da personagem para o excesso, ou até mesmo em revelar-lhe o carácter monstruoso. Pressente-se, logo neste primeiro feito, uma certa vaidade pela confiança que sente em si próprio.

A própria enumeração de algumas das façanhas⁸²⁰ do herói permite desenvolver este aspecto. Deduz-se a agilidade do protagonista na captura da corça de Cirene (cf. vv. 222-224). Também na queda do leão de Nemea se torna evidente a força violenta da personagem (vv. 224-225): *maximus Nemeae timor / pressus lacertis gemuit Herculeis leo*. Importa anotar

⁸¹⁹ Em Ernout-Meillet (s.u. *repo*) diz-se que esta forma não difere muito do sentido de *repo*, significando ‘arrastar-se, avançar lentamente’. A palavra é utilizada sobretudo em poesia. No OLD, s.u. *repo* 1., a indicação de que esta palavra é usada em contextos de plantas, seres humanos e répteis. A primeira acepção informa que tem o sentido de ‘mover-se numa posição mais ou menos inclinada’, ‘rastejar, gatinhar’.

⁸²⁰ Anfitrião enumera apenas os trabalhos que Hércules concluiu, onze no total, omitindo assim a descida aos infernos. São objectivos daquela personagem: evidenciar a robustez física do protagonista, criticar a falta de repouso (implicando a preocupação constante da sua família pela segurança do herói) e falar do presente. A transição gradual dos assuntos dá a possibilidade de explicar que tudo o que Hércules fez resultou em fracasso. Ele pode ter libertado a humanidade de várias desgraças ao derrotar os monstros que habitavam nela, mas Tebas está agora maculada pelo crime, pela forma perversa como Lico conquistou o poder.

o superlativo de *magnus* a conferir uma qualidade mais intensa ao *timor* que o leão provoca nos habitantes de Némea. A atribuição desta característica ao animal selvagem permite demarcar a excepcionalidade do herói que não apenas o vence, mas também o oprime de tal forma que o obriga a soltar gemidos. O quiasmo (*pressus lacertis Herculeis leo*) espraia a ideia de superioridade do herói sobre o monstro.

Entende-se uma força bruta no modo como ele ultrapassou mais um obstáculo, quando abriu o estreito de Gibraltar (vv. 237-238): *utrimque montes soluit ac rupto obice / latam ruenti fecit Oceano uiam*, como ressalta da escolha do uso de verbos semanticamente afins (*soluo* e *rumpo*) a traduzirem impetuosidade na acção. De forma semelhante, quando Anfitrião descreve a morte da Hidra de Lerna, pode compreender-se a superioridade de Hércules (vv. 241-242): *saeua Lernae monstra, numerosum malum, / non igne demum uicit et docuit mori*. A especificação de traços selvagens (*saeuus*) no monstro e o facto de ele provocar numerosas calamidades sobrevalorizam o protagonista. Pressente-se o orgulho e a vaidade do herói por ter vencido este ser e por ter exercido uma função didáctica ao instruí-lo (*docuit*) no modo como deve morrer.

Deste primeiro discurso de Anfitrião sobressaem dois aspectos: a defesa da *uirtus* do filho adoptivo, que se centra unicamente na sua força, e a macromania de que dá mostras. A primeira característica do protagonista é positiva (vv. 247-251a):

*nec ad omne clarum facinus audaces manus
stabuli fugauit turpis Augei labor.
Quid ista prosunt? orbe defenso caret.
sensere terrae pacis auctorem suae
abesse terris*

Para Anfitrião, Hércules representa o defensor da paz⁸²¹. Nas *manus audaces* pode estar implícita a ideia de uma figura corajosa que não deixa de cumprir o que lhe é imposto, mesmo que seja algo vergonhoso. As mesmas palavras denunciam, porém, um perfil arrogante / orgulhoso, como se insinua pelo uso do adjectivo *audaces*, cujo significado de cariz, a um tempo, positivo (audaz) e negativo (arrogante) aponta para a ambiguidade do carácter da personagem. Numa leitura mais atenta, averigua-se que tudo o que ele julga e

⁸²¹ Nesta perspectiva, v. também os vv. 271-275, que mostram H. como o incansável defensor da justiça. A especificação do comportamento do herói, que percorre a terra e o mar numa infinda demanda por combater o mal, mostra uma excelência de carácter. No ponto de vista de Anfitrião, ele possui uma *iusta manus* (v. 272) que castiga todos os tiranos (os que usam o poder de forma cruel, simbolizados na metonímia *saeua sceptra*, cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 271 s.). Neste passo, insinua-se, pela *correctio*, que Lico será castigado. Ao mesmo tempo, compreendemos no protagonista uma natureza indomável, que não descansa. A acumulação de formas verbais que implicam movimento insinuam a sua superioridade.

identifica como virtudes revela afinal, de modo progressivo, uma natureza que se aproxima da dos monstros que ele superou. Na verdade, a excessiva confiança do protagonista transparece da própria súplica de Anfitrião, quando insta o filho a que regresse rápido (vv. 275b-278):

*aderit et poenas petet
subitusque ad astra emerget; inueniet uiam
aut faciet. Adsis sospes et remees tuis
tandemque uenias uictor ad uictam domum*

Numa altura em que a personagem tem dificuldade em manter a serenidade, mostra a sua *spes* no regresso do filho. A abundância de verbos de acção no futuro e no conjuntivo exortativo, a aliteração e a assonância fazem sentir o desespero da figura paterna. Pressupõe-se, na fala de Anfitrião e na de Mégara (vv. 279-295) que Hércules é capaz de infringir os limites:

*Emerge, cuniunx, atque dispulas manu
abrumpe tenebras; nulla si retro uia
iterque clusum est, orbe diducto redi
et quidquid atra nocte possessum latet
emitte tecum. dirutis qualis iugis
praeceps citato flumini quaerens iter
quondam stetisti, scissa cum uasto impetu
patuere Tempe (pectore impulsus tuo
huc mons et illuc cecidit, et rupto aggere
noua cucurrit Thessalus torrens uia):
talis, parentes liberos patriam petens,
erumpe rerum terminos tecum efferens,
et quidquid auida tot per annorum gradus
abscondit aetas redde et oblitos sui
lucisque pauidos ante te populos age:
indigna te sunt spolia, si tantum refers
quantum imperatum est.*

No ponto de vista de Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 279 ss.), “[t]he first half of Megara’s speech is marked by an ominous violence of language; there is hubris in the phrases *orbe diducto redi* and *erumpe, rerum terminos tecum efferens*, and in the idea of releasing the dead, 291ff.” As emoções que se encontram na personagem devem-se à longa ausência do marido. Continua Fitch: “[b]ut at 295 *magna sed nimium loquor* she makes an effort to control herself, speaking more gently of what H.’s return would mean to her. The despair that breaks through at 308 is clearly the underlying cause of her earlier outburst.” Além de a fala desta personagem dar uma imagem de excesso — justificada no adensar de sensações que a

atingem —, nestes versos há elementos que confirmam características já apontadas na figura de Hércules. Nos rogos, espalhados em imperativos (*emerge, abrumpe, redi, emitte, erumpe, redde, age*), Mégara incita o herói ausente a quebrar todas as barreiras do mundo inferior para voltar para a família (repare-se na gradação ascendente em assíndeto), ilustrando a possibilidade de ele conseguir essa proeza pela evocação de um feito passado: a separação de dois montes, deixando a descoberto o vale de Tempe.

Percebe-se que, tal como Anfitrião revelou nas suas palavras, Mégara está certa de que o herói usará a força colossal para abandonar o lugar das sombras. A violência da acção (romper ou dispersar) é visível nos participios semanticamente próximos (*dispulsas, diducto, dirutis, scissa*), nos imperativos (v. 279: *emerge*; v. 280: *abrumpe*; v. 290: *erumpe*). Por estes exemplos se prova que Hércules se corrompeu por considerar a sua força invencível. Ainda que, para Mégara, estes comportamentos clarifiquem o valor do *coniunx*, num sentido positivo, amplificam, porém, a ideia de que em Hércules tudo é excessivo.

Depreende-se, da expressão *uastus impetus*, um ímpeto devastador. A forma do adjectivo está, neste contexto, relacionada com uma força própria de animais selvagens ou de seres humanos sobrenaturais (OLD s.u. *uastus* 3) — característica da natureza de Hércules. Este adjectivo continua o pensamento de que o protagonista excede a moderação, ideia que parece prolongar-se em *pectore impulsus tuo*. Repare-se que a personagem conseguiu, incitando-se a si próprio, dividir um monte em duas partes (*huc ... illuc*). Esses movimentos têm origem no *pectus* — a sede do coração e da alma (da razão). Segundo se depreende da fala de Mégara, a agitação vem de dentro, do interior de Hércules, como confirma o ablativo de origem. Insinua-se a existência de uma constante e impetuosa ferocidade no ânimo do protagonista. Ilustram bem este aspecto os vv. 312-313: *aderit profecto, qualis ex omni solet / labore, maior*.

O comparativo *maior* (v. 313) confirma a arrogância do protagonista, em progressivo crescimento, traço inerente a cada *labor* finalizado, já que cada trabalho imposto resulta em sucesso⁸²². Para Anfitrião, o herói é *magnus* (cf. v. 439) e *ingens*⁸²³ (cf. v. 441) pelas façanhas que concluiu. A personagem recorda a Lico, de forma sucinta, todos os *facinora* realizados pelo herói em prol da humanidade e dos deuses (cf. vv. 441-447) com o objectivo de secundar

⁸²² Sobre as interpretações possíveis desta forma de comparativo veja-se, por exemplo, Campos (1977: 166); Silva (2008: 118-119).

⁸²³ O adjectivo *ingens* pode ter uma interpretação ambígua, no tocante ao carácter de Hércules uma vez que pode ter o sentido de ‘grandioso’, mas também de ‘arrogante’.

a intenção de Mégara, a de mostrar a *uirtus* do herói tão criticada pelo usurpador do trono de Tebas⁸²⁴.

O pai de Hércules vai ao ponto de incluir o protagonista entre o número dos deuses (v. 449ss.) — o que recupera uma ideia que Juno tinha deixado implícita nos vv. 39-40 — não sendo, deste modo, de estranhar que, depois de ter invocado os deuses, em especial Júpiter, para auxiliarem a sua família, Anfitrião mude o destinatário das súplicas. Pede a Hércules que o oiça.

A manifestação da natureza — acontecimento que se segue ao pedido de Anfitrião e se relaciona com a saída do protagonista da morada das sombras — presentifica a força bruta do herói. Observem-se os vv. 520b-523: *cur subito labant / agitata motu templa? cur mugit solum? / infernus imo sonuit e fundo fragor. / audimur! est est sonitus Herculei gradus*. Note-se o assombro de Anfitrião pelas manifestações visíveis e audíveis da natureza: na escolha da palavra *motus* sente-se o abalo que vem do interior da terra. Apreende-se a agitação do meio envolvente, corroborada nas formas verbais (*labant*; *agitata*), sugerindo que Anfitrião vê os templos serem sacudidos. Com as formas verbais (*mugit* e *sonuit*) e os substantivos (*fragor* e *sonitus*) acrescenta-se, às sensações visuais, as auditivas, também elas sugerindo terror. O quiasmo (*infernus imo ... fundo fragor*), a aliteração e a figura etimológica (*sonuit... sonitus*) sublinham a representação do momento em que Hércules abre a saída do mundo inferior⁸²⁵.

⁸²⁴ Nos vv. 433-435, Mégara e Lico discutem sobre o valor de Hércules. O poliptoto de *uirtus* distingue as divergências entre as duas personagens. No ponto de vista de Mégara, compreende-se o mérito do protagonista nos *imperia dura* (v. 433) e na acção de vencer o que provoca medo ao comum mortal (v. 435: *Virtutis est domare quae cuncti pauent*). Na pergunta do tirano, que parece espelhar as ideias do poeta, depreende-se uma crítica feroz (v. 434): *Obici feris monstrisque uirtutem putas?* Além de aludir à servidão de Hércules (cf. vv. 430 ss.), pressupõe-se que a *uirtus* dele nunca é demonstrada em ocasiões comuns, apenas em momentos que exigem uma força bruta. Lico também não encontra valor numa pessoa que faz bem à humanidade porque cumpre ordens de um tirano. Já quando segue os seus interesses, as acções são violentas e indecorosas, como o soberano refere nos vv. 477-480. A imagem de uma multidão de mulheres violadas pelo protagonista, intensificada pela metáfora *pecorumque ... greges* (v. 478), contribui para acrescentar mais um traço negativo a um carácter que tende a comportamentos perversos. Lico deixa bem evidente, com o recurso à lítotes, que esta é uma acção exclusiva de Hércules.

⁸²⁵ A saída de um elemento do mundo inferior compreende sempre uma fatalidade. O aparecimento das sombras de Tântalo e Tiestes implicam a destruição da casa de Pélops (morte dos filhos de Tiestes, na peça homónima, e do filho de Atreu, em *Agamemnon*). A sombra de Aquiles obriga a imolação de Políxena (*Troades*). Teseu regressa dos infernos, mas arrasta Hipólito e Fedra para esse lugar que deixou (*Phaedra*). O caso de Hércules não é diferente. O crime dele é expiado com a morte de Lico, de Mégara e dos três filhos deles. Há indícios, ao longo do texto, que especificam que o protagonista trará, com o seu regresso, a ruína, quer na fala de Mégara (vv. 305 ss.; vv. 420 ss.), quer na alusão do Coro a um eventual castigo de Hércules quando compara o seu acto à descida de Orfeu para resgatar Eurídice. Ambos se tomam como salvadores das pessoas que amam, acabam, contudo, por arrastá-las para a perdição (cf. vv. 569 ss.). Sobre a comparação entre os dois heróis veja-se, por exemplo, Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 569-589). A semelhança entre os dois é ilustrada na estrutura paralelística (vv. 590-591): *Quae uinci potuit regia carmine, / haec uinci poterit regia uiribus*. A diferença entre eles está na autorização que Plutão dá a Orfeu para sair com Eurídice. No caso de Hércules, tem que usar a força para quebrar (cf. v. 566: *fatum rumpe manu*) as barreiras entre os dois mundos para conseguir sair.

Entre os sons produzidos, Anfítrião⁸²⁶ crê distinguir os passos do filho — o genitivo *gradus* delimita o campo semântico de *sonitus* e amplifica a sugestão de que o Alcida tem um perfil com proporções gigantescas⁸²⁷. De um lado sugere-se a força divina do protagonista, de outro, realça-se a grandeza desmedida, no ponto de vista físico (e com alguma probabilidade psicológico) de Hércules⁸²⁸.

Heil (2014: 553) nota que as sensações do pai de Hércules são ilusórias (tal como acontece com Andrômaca, por exemplo), uma vez que “Amphitryon’s announcement (...) produces no effect whatever”. Estas emoções podem ter que ver com o desespero da personagem pela expectativa atemorizada de ser espectador do assassinio da família de Hércules, que seria queimada junto do altar, a mando de Lico (cf. Heil 2014: 549).

O carácter ambíguo⁸²⁹ de Hércules é sugerido na fala das outras personagens, mas também no seu próprio solilóquio (vv. 592-617). Quando se encaminha para a cidade de Tebas, na invocação das divindades, reconhece que transgrediu a ordem natural. Esta consciência é gradual: ao pedir indulgência a Apolo utiliza a condicional (vv. 595-596): *da, Phoebe, ueniam, si quid illicitum tui / uidere uultus*. Na possibilidade de Febo, deus da luz, considerar que ele, Hércules, transporta algo interdito (*illicitum*), recorda que foi por ordens alheias e não por vontade própria.

No subsequente apelo aos outros deuses para que desviem o olhar de Cérbero para que não fiquem poluídos (cf. vv. 600-604), testemunha-se que o herói reconhece os ilícitos da acção praticada. Esta consciência ocasiona-lhe mencionar o afamado ressentimento de Juno por ele. O raciocínio desenvolve-se de forma sequencial: a partir do momento em que alude à madrasta (cf. vv. 603 ss.), Hércules abandona um comportamento apreensivo por trazer os

⁸²⁶ Na forma passiva de *audio*, na primeira pessoa do plural, Anfítrião percebe que os seus rogos foram realmente ouvidos.

⁸²⁷ cf. Silva (2008: 122).

⁸²⁸ Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 516-20) explica que “the appeal to H. in 520 perhaps comes from the immediately preceding speech in Eur., in which Megara makes a last appeal to her husband (490ff.), but the somewhat impious-sounding substitution of H. for the gods as a potential source of help is new in Sen.”. Apesar de haver vários ecos da peça homónima de Eurípides, Séneca dá outro sentido às suas tragédias, coloca diante do espectador ou leitor personagens impulsionadas por movimentos passionais. É nisto que consiste, julga-se, a *aemulatio* deste poeta.

⁸²⁹ Tentámos demonstrar, na dissertação de mestrado, que o perfil do herói era ambíguo (veja-se Silva 2008: 114 ss.). Na altura, teve-se em consideração que o objectivo do protagonista era apaziguar o mundo, defender os mais fracos e castigar os tiranos — provas do lado positivo do seu carácter. Nota-se, por outro lado, que a personagem é incapaz de controlar os impulsos, é violento no uso que faz da força. O diálogo entre Lico e Anfítrião é ilustrativo na representação desta ambiguidade (vv. 477-489). Na perspectiva de Lico: *Hoc Euryti fatetur euersi domus / pecorumque ritu uirginum oppressi greges; / hoc nulla Iuno, nullus Eurystheus iubet: / ipsius haec sunt opera*. A repetição do adjectivo não deixa margem para dúvidas: as obras são de autoria de Hércules. Anfítrião não refuta a perversidade do Alcida, limita-se a acrescentar outros feitos igualmente exclusivos dele e que atestam o lado justiceiro. O comportamento de Hércules, depois da morte de Lico, corrobora o perfil monstruoso da personagem. O morticínio da família é prova cabal da sua desumanidade.

despojos ilícitos e revela uma atitude arrojada (vv. 609-610a: *si placerent tertiae sortis loca, / regnare potui*).

A condicional potencial indica a audácia (cf. Pratt 1983: 118) e imoderação de Hércules por ter colocado a possibilidade de governar a parte do mundo pertencente a Plutão. O herói só não concretizou a acção por não lhe agradar (*placeo*) o lugar vencido (vv. 610b-612): *noctis aeternae chaos / et nocte quiddam grauius et tristes deos / et fata uici*. A construção sindética enumera tudo o que dominou (em gradação ascendente), o poliptoto de *nox* e o comparativo evidenciam um perfil arrogante. Também as perguntas retóricas (cf. v. 613, v. 615), a iteração da forma *uidi* (v. 606, v. 613) e o poliptoto de *uici ... uinci* (vv. 612; 615) ilustram a megalomania de Hércules. Ele considera-se, na verdade, o herói mais valoroso, já que desprezou a morte (v. 612): *morte contempta*.

Percebe-se, ainda, o lado insaciável do seu perfil. Repare-se que, mal abandonou as moradas de Plutão, já pensa em mais trabalhos (vv. 614-615): *iam diu pateris manus / cessare nostras, Iuno*. Os advérbios temporais e o verbo *cessare* reforçam o falso juízo de Hércules de que transcorreu um extenso período de tempo desde que ele terminou o último trabalho — o que torna evidente a sua incapacidade de estar inactivo, nem mesmo por um curto período de tempo.

Se se confrontar a figura de Hércules com os *milia hominum inquieta* que Séneca menciona na *Epistula* 118. 5-7, verificam-se semelhanças no ponto de vista doutrinal:

circumspicientibus tot milia hominum inquieta, qui ut aliquid pestiferi consequantur per mala nituntur in malum petuntque mox fugienda aut etiam fastidienda. Cui enim adsecuto satis fuit quod optanti nimium uidebatur? Non est, ut existimant homines, auida felicitas sed pusilla; itaque neminem satiat. Tu ista credis excelsa quia longe ab illis iaces; ei uero qui ad illa peruenit humilia sunt. Mentior nisi adhuc quaerit escendere: istud quod tu summum putas gradus est. Omnes autem male habet ignorantia ueri. Tamquam ad bona feruntur decepti rumoribus, deinde mala esse aut inania aut minora quam sperauerint adepti ac multa passi uident; maiorque pars miratur ex interuallo fallentia, et uulgo bona pro magnis sunt.

Séneca critica de modo severo a ausência de descanso tanto no que concerne a Hércules como ao comum mortal. Os homens gastam a maior parte das suas vidas numa busca frenética por um falso bem (na verdade, desconhecem o que são verdadeiramente bens, o que é um mal ou o que são indiferentes). Motivados por juízos de valor errados⁸³⁰, por ambições que excedem a medida, a generosidade das pessoas tem dificuldade em abrandar o

⁸³⁰ cf., por exemplo, Pimentel (1993: 21).

ritmo das ocupações. Uma outra característica que os torna semelhantes, herói mítico e *insipientes*, é não conseguirem fazer um bom uso da *ratio*.

Hércules é incapaz de ocupar o seu tempo a perscrutar *in se*. Forma aquilo que ele entende por *uirtus* a partir de lutas contra elementos exteriores a si. Nos vv. 626 a 644, o herói demonstra que a sua grandeza passa por agir, com rapidez, na eliminação de todos os obstáculos:

[Hercules] *Vnde iste, genitor, squalor et lugubribus
amicta coniunx? unde tam foedo obsiti
paedore nati? quae domum clades grauat?*
[Amphitryon] *Socer est peremptus, regna possedit Lycus,
natos parentem coniugem leto petit.*
[He.] *Ingrata tellus, nemo ad Herculeae domus
auxilia uenit? uidit hoc tantum nefas
defensus orbis? — cur diem questu tero?
mactetur hostis, hanc ferat uirtus notam
fiatque summus hostis Alcidae Lycus.
ad hauriendum sanguinem inimicum feror;
Theseu, resiste, ne qua uis subita ingruat.
me bella poscunt, differ amplexus, parens,
coniunxque differ. nuntiet Diti Lycus
me iam redisse. [Theseus] *Flebilem ex oculis fuga,
regina, uultum, tuque nato sospite
lacrimas cadentes reprime: si noui Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.
lentum est dabit: dat; hoc quoque est lentum: dedit.**

O ritmo de diálogo entre Hércules e Anfítrio é muito rápido: em três perguntas, em forma de gradação ascendente (sobre a mulher, os filhos e a *domus*), Hércules pretende tomar conhecimento das causas que justificam o aspecto físico da sua família. Os vocábulos *squalor*, *lugubribus* e *paedore* figuram o luto das personagens, o descuido pelo seu aspecto físico, sem atenderem à sujidade: tudo hiperboliza a dor que as consome. A desoladora imagem causa estranheza no herói⁸³¹.

Na forma da passiva *feror* (v. 636), Hércules transmite a sensação de que há uma vontade súbita e própria, proveniente do seu interior, a impulsioná-lo numa direcção específica: derramar mais sangue, usando de uma força violenta que o incita a derrubar o poder de Lico — nome que se esconde sob o qualificativo *inimicum* [*sanguinem*].

A ele cabe, exclusivamente, a função de castigar os ímpios. Este novo *labor* revela aos leitores um perfil obsessivo, intransigente. O herói dispensa os abraços da família (note-se a *redditio* da forma verbal *differo*, amplificada por uma estrutura em quiasmo: *differ ...*

⁸³¹ Os vv. 629-633 foram analisados no cap. *Libido*, em *non sic abibunt odia*.

parens, / *coniunxque differ*), adia, uma vez mais, os afectos familiares, a manifestação de alegria pelo regresso tão ansiado do protagonista (cf. v. 638). Dos vv. 639 e 640 (*nuntiet Diti Lycus / me iam redisse*) depreende-se o desmesurado orgulho do protagonista por, no mesmo dia em que abandona os *infernus*, enviar para esse mesmo local um tirano. A justaposição *Diti Lycus* (v. 639) sugere de imediato que ambos foram ou serão vencidos por ele (cf. Silva 2008: 123-124).

Teseu sublinha, por sua vez, a competência de Hércules, quando se trata de castigar alguém, certeza que estilisticamente se traduz no poliptoto do verbo *do* usado em tempos diferentes (*dabit ... dabit, dat ... dedit*). Este jogo de palavras é ainda acentuado pela repetição da expressão *lentum est* em quiasmo (*lentum est ... est lentum*) e por frases coordenadas assindéticas (cf. Silva 2008: 60). Enquanto Teseu se limita a apaziguar os ânimos da *regina* e do *pater*, já Hércules puniu o tirano.

A velocidade a que a vingança se processa pode transparecer o ímpeto dos *affectus*, ilustrando a teoria de Crisipo sobre a dificuldade de travar os impulsos quando o movimento do corpo atinge uma velocidade excessiva (tal como numa corrida). No caso de Hércules, observa-se que ele acaba por se precipitar na ruína, arrastando a família consigo.

De todos os aspectos característicos do comportamento de Hércules é particularmente significativo o que Teseu conta a Anfitrião sobre a descida do herói ao mundo inferior, concretamente o seu encontro com Caronte (vv. 772-776):

*'quo pergis, audax? siste properantem gradum'
non passus ullas natus Alcmena moras
ipso coactum nauitam conto domat
scanditque puppem. cumba populorum capax
succubuit uni*

A pergunta retórica de Caronte mostra a audácia de Hércules, pois ele avança para territórios exclusivos das sombras e não obedece à ordem que visa imobilizá-lo. Num movimento rápido (sugerido pela acumulação de sibilantes do v. 773 e pelo assíndeto), Hércules não responde a Caronte por palavras, mas pelo comportamento: age contra o barqueiro, é agressivo. Segundo Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 762-827):

The encounter with Caron (764-77) contains unmistakable echoes of the similar episode in V. *Aen.* 6 (...). Vergil had already drawn a contrast there between the violence of Hercules' catabasis and the peaceful nature of Aeneas', cf. 399f. *nullae hic insidiae tales (absiste moueri), / nec uim tela ferunt*. Seneca's purpose appears to be, while recalling Vergil, to make the contrast as evident as possible: characteristically H. resorts impatiently and unthinkingly to violence.

A par da brutalidade física, a descrição que Teseu fez da entrada do herói na barca sugere os seus traços descomunais, já que um espaço habituado a levar uma multidão de almas não suporta o peso do corpo do protagonista, como se afirma nos vv. 776b-777: *sidit et grauior ratis / utrimque Lethen latere titubanti bibit*. O comparativo de *grauior* faz pressupor uma carga superior ao habitual. A aliteração e a assonância em oclusivas (*t* e *b*) remete para a imagem da *ratis* a baloiçar insegura.

A imagem de Hércules causa medo nos outros monstros, como se lê no v. 778: *tunc uicta trepidant monstra*, no qual a acumulação de sons oclusivos dentais capta o trepidar dos outros seres. O aparecimento de Hércules fá-los a fugir. (cf. vv. 780-781). Já quando Cérbero e o protagonista se encontram frente a frente, ambos são acometidos pelo temor (cf. v. 793: *et uterque timuit*⁸³²). Nota-se, contudo, que os dois reagem imediatamente, investindo um contra o outro, saindo Hércules vencedor (cf. vv. 793-804)⁸³³. Este comportamento excede em muito os limites da condição humana e acaba por provocar terror nos próprios deuses infernais (cf. vv. 804-806). O verbo *extimesco* (incoativo de *ex* e *timeo*) reforça a noção de terror que começou a invadir as divindades a ponto de permitirem que Hércules levasse não só o cão infernal como também Teseu.

A subida do herói ao mundo superior provoca novo acometimento de fúria no animal dos infernos, originado pela luz emanada do dia, e implica um novo confronto entre a personagem e a fera (cf. vv. 813ss.), necessitando Hércules da ajuda de Teseu para segurar o monstro tricéfalo. Pela segunda vez vencido, resta-lhe evitar a luz do sol, procurando a sombra do protagonista para se resguardar. Este aspecto testemunha a dimensão colossal do próprio Hércules, cuja sombra protege as três cabeças do animal (cf. vv. 826b-827a): *tum sub Herculeas caput / abscondit umbras* — de um lado vê-se que o animal fica estarecido por entrar num mundo exclusivo aos mortais, do outro observamos a grandeza física do protagonista, cuja sombra acaba por proteger o cão.

Com esta descrição das façanhas de Hércules no mundo inferior, que vem criar uma longa pausa na acção, Teseu categoriza o perfil violento e megalómano do protagonista. São confirmados os traços fundamentais que desenham o perfil moral da personagem.

Ainda assim, já no acto quarto, quando Hércules volta a entrar em cena, os seus traços desumanos são de novo postos em evidência. Não lhe bastou matar Lico, mas deu também a

⁸³² Optam por esta leitura as edições de Fitch (1987 e 2002) e Giardina (2000^R). Miller (1938), Zwierlein (2009^R) e Herrmann (1924) têm *leuiterque timuit*. A propósito destas leituras, uide Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 793).

⁸³³ Parece-nos evidente o excesso de confiança de Hércules quando afaga o cão tricéfalo (cf. vv. 807ss.).

morte a todos os que eram *comes* do tirano (cf. vv.895-897). Sublinha-se o regozijo do protagonista pelo feito cometido: ao invocar os deuses, ele assume-se como o oficiante que lhes imolará as vítimas (cf. vv. 898-899). É visível a ironia trágica presente no adjetivo *meritae* para identificar as *arae* onde Hércules pretende imolar as *caesae uictimae* (v. 899). Estas serão, na realidade, vítimas humanas.

O herói é, também, altivo na forma como nomeia as divindades. Depois de evocar Júpiter, Palas, Baco e os gémeos Apolo e Diana, refere-se a outras divindades que partilham um estatuto semelhante a Hércules (vv. 907-908): *fraterque quisquis incolit caelum meus / non ex nouerca frater*. O quiasmo especifica os irmãos de Hércules. A personagem dá a conhecer que, no seu íntimo, se julga igualmente um deus. Pressente-se um perfil cada vez mais doente⁸³⁴: menospreza o conselho de Anfitrião, de purificar as mãos antes de iniciar as oferendas aos deuses, uma vez maculadas pelo sangue do tirano e companheiros dele. Leiam-se os vv. 918 e 919: *Nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia*. A imagem do sangue que escorre das mãos é representativa para ilustrar este traço no protagonista (vv. 920-924):

*Vtinam cruore capitis inuisi deis
libare possem: gratior nullus liquor
tinxisset aras; uictima haut ulla amplior
potest magisque opima mactari Ioui,
quam rex iniquus.*

Expressa a subversão da *natura* a escolha do vocabulário específico de actos sacrificiais (*libare, liquor, aras, uictima, mactari*). A imagem da *crudelitas* do herói espraia-se na aliteração, na lítotes e na *uariatio* (*haud ulla, nullus*)⁸³⁵. Hércules representa mais uma personagem que comete uma falta⁸³⁶, um *nefas*, uma vez que vai contra as leis divinas (e igualmente humanas). Julga, de forma errada, que a sua *uirtus* é indubitável. Acha-se no direito de imolar vítimas humanas em oferenda aos deuses sem purificar, em primeiro lugar, as suas mãos. Esta atitude é um novo argumento que permite atestar a megalomania do

⁸³⁴ Como já tivemos ocasião de observar (Silva 2008: 124s.), é difícil identificar em Hércules um espaço de tempo em que esteja *sanus*. Quando entra em cena, revela um estado mental perturbado. Observa-se a megalomania em vários momentos nesta *fabula*. Desde a sua identificação como filho de Júpiter (cf. v. 598, v. 898), irmão de deuses (cf. vv. 907-908), de Juno enquanto madrasta (cf. por exemplo, v. 606); e na comparação com os deuses (quando julga que podia ficar com o lugar de Plutão, cf. vv. 609-610). Fitch (2002: 41) lembra: [t]he greatness of this Hercules, then, is a greatness not far removed from madness; he is already close to insanity in his daily *modus vitae*. On his return from the underworld, when he has reached a high point of megalomania, his mind topples over into madness. The obsessions that emerge in that madness are distorted forms of his ‘sane’ obsessions: the danger that previously conquered forces may rebel, the ambition to reach heaven, the need for violent retribution.”

⁸³⁵ A propósito desta libação inusual, veja-se Auvray (1989: 18).

⁸³⁶ cf. Dupont (1995: 184): Hércules “commet une faute religieuse grave”.

protagonista. A propósito deste passo, reflecte Dupont (1992: 93): “il accomplit ainsi, explicitement et volontairement, un sacrifice humain qui fait de lui une bête sauvage et l’amène, logiquement, à massacrer sa famille.”

Na verdade, a excessiva confiança que tem em si mesmo fá-lo desviar-se do caminho do *sapiens*. Não procura ser moderado, impelido pelo vigor dos *affectus*. O distúrbio mental é gradual, a mente torna-se enferma. A loucura torna-se efectiva e visível a partir do momento em que faz as preces a Júpiter. Não aceita nenhum dos conselhos de Anfitrião, extenuado com os *labores* do filho (vv. 924b-926a: *Finiat genitor tuos*⁸³⁷ / *opta labores, detur aliquando otium / quiesque fessis*). A natureza arrogante de Hércules patenteia-se nas preces dirigidas a Júpiter (vv. 926-927): *Ipse concipiam preces / Ioue meque dignas*. O quiasmo aproxima o protagonista do deus. Consideram Motto e Clark (1981: 109) que, quando Hércules profere estes versos,

he is credited with sacrilege and blasphemy. Perhaps critics find him at his worst when, his hands still gory with the blood of the slaughtered Lycus, he commences to offer ablutions and sacrifice to the gods without purifying his hands (918-24). Here is the essence of the *impium* and the *profanum*, and Hercules appears to be shockingly vile — taboo, polluted, defiled.

Hércules é igualmente desmedido no que pede a Júpiter: em vez de o instar a que acabe com os trabalhos que lhe vem impondo, como Anfitrião sugere, solicita uma nova idade do outro⁸³⁸. Vejam-se os vv. 931b a 939a:

*nulla tempestas fretum
uiolenta turbet, nullus irato Ioue
exiliat ignis, nullus hiberna niue
nutritus agros amnis euersos trahat.
uenena cessent, nulla nocituro grauis*

⁸³⁷ As edições divergem na identificação do caso do pronome possessivo. Bothe (1819), Miller (1938), Fitch (1987, 2002) *tuos*. Giardina (2000^R) e Zwierlein (2009^R) *tuus*. No primeiro caso, tem como referente os *labores*. Fitch (1987: *Comm. ad loc.* 924) explica que “[t]he transmitted word *tuus*, accepted by Giardina, but this is awkward: in particular it is inappropriate here for Amphitryon to draw attention to the question of Hercules’ paternity. The Renaissance conjecture *tuos* is simple, and the paradosis easily explained as assimilation of the adjective to the nearest noun. Defenders of the paradosis might argue that to refer *labores* to H. alone (*tuos*) conflicts with the point in 906 *fessis* that the whole family is exhausted. But since H.’s labors inevitably affect his family, the shift is not a difficult one: there is a similar shift, from the sufferings of Amphitryon to those of H., at 207-9”. Optou-se por seguir a lição de Fitch.

⁸³⁸ Esta ordem e a paz no cosmos são impraticáveis. Segundo Fitch (1987: 27), “[t]he impossibility of a Golden Age is relevant not only to our understanding of Hercules’ failure in this play, but also to Rome herself. Vergil had expressed hopes for the establishment of a new Golden Age (*Ecl.* 4 *passim*, *Aen.* 6.791 — 94), and such hopes resurfaced on the accession of Nero (cf. Calp. *Ecl.* 1. 42ff., 4.6ff., *Einsied.* *Ecl.* 2.22ff., and Sen. himself at *Apocol.* 4, where, however, the context has a deflationary effect), though *HF* may have been written before the event. In each case these hopes were centered on a saviour figure, as Hercules sees himself as the creator and guardian of the new age.”

*suco tumescat herba. non saeui ac truces
regnent tyranni; si quod etiamnum est scelus
latura tellus, properet, et si quod parat
monstrum, meum sit.*

Apresenta uma nova era, sem conflitos ou desastres naturais, por meio de lítotes, em *uariatio*, introduzidas pelo poliptoto de *nullus* e pelo advérbio de negação⁸³⁹. Ao mesmo tempo que propõe esta paz no orbe, Hércules acrescenta uma hipótese: no caso de serem criados novos *scelera* ou *monstra* que sejam exclusivos seus — exigência que salienta por uma aliteração (v. 939): *monstrum, meum*. Repare-se na ironia trágica (cf. Fitch 1987: *Comm. ad loc.* 937-939): será concretizada a vontade da personagem, haverá *scelera* inéditos, cujas vítimas serão os filhos e a mulher, e ele terá, de facto, de enfrentar um outro *monstrum*⁸⁴⁰, ele próprio.

A pergunta retórica, (v. 939): *Sed quid hoc?*, determina uma mudança no ambiente que envolve o protagonista, reflexo da agitação que lhe vai tomando a sede hegemónica (vv. 939b a 944a):

*medium diem
cinxere tenebrae. Phoebus obscuro meat
sine nube uultu. quis diem retro fugat
agitque in ortus? unde nox atrum caput
ignota profert? unde tot stellae polum
implent diurnae?*

A insistência em fixar os olhos no espaço celeste, amplificada em perguntas retóricas e no advérbio interrogativo (*unde*), é relevante para atestar a transformação psicológica do herói. A visão da natureza que escurece gradualmente, transposta na hipotipose das trevas (vejam-se as palavras salientadas a negrito), simboliza, pela metáfora, a demência do protagonista. Sobre este aspecto, Pratt (1983: 119) afirma que “[t]he loss of reason and its recovery interest Seneca deeply, of course, and in dramatizing the process of movement into and out of madness he succeeds both dramatically and philosophically. The mental phenomena are mirrored in physical phenomena.” Também os vv. 955 a 959 sugerem a demora com que Hércules contempla os *astra* prometidos:

⁸³⁹ Lembra Littlewood (2007^R: 111-112) que “[t]his is a resolutely political Golden Age: it will come to pass when wars cease and it will be distinguished by the absence both of an angry Jupiter and of terrestrial tyrants.”

⁸⁴⁰ Noção que Papadopoulou demonstra (2004: 271): “[t] his moment constitutes an elaborate dramatic climax, as the implication is that the monster that Hercules asks for is no other than Hercules himself; his last toil will be the fight against his own self.”

*Perdomita tellus, tumida cesserunt freta,
infernus nostros regna sensere impetus:
immune caelum est, dignus Alcide labor.
in alta mundi spatia sublimis ferar,
petatur aether: astra promittit pater.*

A observação dos astros leva a personagem a confirmar que falta apenas este lugar para ele conquistar⁸⁴¹. Para corroborar este pensamento, enumera os locais por onde passou e que foram submetidos por ele. Confirma, na escolha do participio do verbo *perdomo*, com o valor intensivo do prefixo *per-*, que a terra foi ‘domada completamente’. A forma *cesserunt* indica que os mares deixaram de ser embravecidos (*tumida*). No que diz respeito ao mundo inferior, o substantivo *impetus* confirma a acção violenta da personagem no modo como a morada dos deuses sentiu a sua presença. A assonância (*impetus / immune*) talvez insinue que também o céu poderá suportar a força dele.

Denuncia uma natureza ousada o adjetivo *dignus* a qualificar *labor*. Os adjectivos *alta* e *sublimis*, para identificar a morada dos deuses (*spatia, mundus*), e a aliteração (*spatia sublimis*) amplificam a expressão de vontade do herói de se dirigir para esse lugar. A insistência em sons oclusivos (v. 959: *petatur aether: astra promittit pater*) sugere o movimento do protagonista, que julga estar a caminhar em direcção a esse espaço (cf. Pratt 1983: 119).

Nas perguntas retóricas⁸⁴², que manifestam as dúvidas e os receios de que os deuses lhe travem a entrada, Hércules demonstra um temperamento impetuoso. Entende-se este traço no verbo *traho* (v. 964: a personagem intimida os deuses na eventualidade de eles lhe impedirem o acesso aos *astra*); nas ameaças de instigar uma guerra contra o *impius pater* (cf. 966); no futuro *rapiam* (v. 969) — o herói atesta uma confiança excessiva na sua força sobrenatural pela forma como pretende arrancar as montanhas, para traçar o caminho que o guindará à morada celeste).

As falas de Anfitrião complementam, numa perspectiva de caracterização indirecta, a demência de Hércules, pois captam e descrevem os movimentos do protagonista (vv. 952b-954): *Quod subitum hoc malum est? / quo, nate, uultus huc et huc acres refers / acieque*

⁸⁴¹ Há paralelos entre os discursos de Juno e de Hércules. Segundo Littlewood (2007^R: 114), “Seneca is at pains to confuse Juno with Hercules, by making them imitate each other, and thereby obstructs any simple identification of the tragic madness.” Observa-se, assim, a confirmação dos receios da deusa (cf. vv. 64-65). Hércules pretende, efectivamente, habitar no céu seja por vontade dos deuses seja pela força dele (cf. vv. 960-973). Este desejo manifesta-se igualmente no *Hercules Oetaeus* (cf. vv. 1-98), onde o herói espraia o seu orgulho por ter concluído com sucesso os trabalhos que lhe foram impostos por Juno, testemunhando, deste modo, o seu valor heróico.

⁸⁴² vv. 963-965: *recipis et reseras polum? / an contumacis ianuam mundi traho? / dubitatur etiam?*

falsum turbida caelum uides? A primeira pergunta retórica indica, de forma exacta, que a mente de Hércules está doente (*malum*). Nas perguntas seguintes, a personagem tenta compreender os motivos que levam o herói a agitar-se de forma impetuosa. Os adjectivos *acres* (retratando o rosto fegoso, irascível) e *turbida* (focando o olhar, *acies*, agitado) dão testemunho de um estado profundamente perturbado.

Atesta-se o delírio na iteração do advérbio de lugar (*huc et huc*), no adjectivo *falsum* a determinar *caelum* (nada do que Hércules afirma ver é real, mas representa a visão afectada pelo *furor*). Esta verificação do estado demencial do herói tem seguimento nos vv. 973b-975: *Infandos procul / auerte sensus; pectoris sani parum / magni tamen compesce dementem impetum*, já que o adjectivo *infandos* demarca a infracção moral dos *sensus* pelos quais o herói se deixa afectar, insinuando a existência, no seu carácter, de traços monstruosos, abomináveis.

Anfitrião socorre-se de imperativos para exortar Hércules a reprimir os *mala* (*auerte*, *compesce*), afirmando a loucura de Hércules, visível no *dementem animum* que exterioriza. Anfitrião coloca em contraste a grandeza de Hércules (*magni*) que se vê maculada pela diminuição da sua lucidez (*sani parum*). Novamente, porém, as palavras de Anfitrião não têm qualquer efeito, Hércules não as ouve. As alucinações tornam-se mais violentas, com a visão dos gigantes próximos do céu (cf. vv. 976-981) e com a aparição das Erínias, em especial Tisífone, a que vinga crimes. Hércules vê-a fechar a porta dos infernos⁸⁴³, anteriormente guardada por Cérbero (cf. vv. 982-986).

Do ponto de vista simbólico, este espaço representa um estado de loucura: o herói deixa de ver os gigantes ou mesmo as Erínias, esquece também os *astra* e foca-se nas crianças que vê e julga serem de Lico. As mortes dos filhos e de Mégara testemunham uma índole terrível, não só porque ataca crianças e uma mulher, seres indefesos, mas igualmente por ser impetuoso e cruel o modo como os elimina (cf. vv. 992 ss.; vv. 1005 ss.; vv. 1022 ss.). Quando, nos vv. 1012-1013: *Quo misera pergis? quam fugam aut latebras petis? / nullus salutis Hercule infesto est locus*, se atribui ao herói a qualidade de *infestus* e se recorre à

⁸⁴³ No ponto de vista de Pratt (1983: 119), “[h]allucinatory heaven and hallucinatory hell are confounded.” Por coincidência, após a visão das personagens terroríficas, uma das quais investe contra Hércules, e depois de vedada a habitação dos mortos, o herói mata o primeiro filho. A propósito dos vv. 984-986, explica Fitch (1987: Com. *ad loc.*): “[t]he present passage would gain in point if the *porta* were actually the stage door (i.e. that broken down at 999f.), as in the following line the *proles* is an actual child. Tisiphone’s task has been connected to the Giants’ rebellion at 976ff., either as an attempt to stop their escape (...) or to prevent others escaping after them (...); but her appearance follows on from that of the Erinyes, and seems to have no connection with the Giants.”

lítótes (*nullus ... locus*) fica confirmada a impossibilidade de alguém conseguir escapar à fúria do herói.

Fitch (1987: 31) perspectiva a loucura do protagonista pela continuada ausência de descanso. Entre os excessivos trabalhos que Juno lhe envia parece não ter havido qualquer momento em que ele podido repousar. Assim que chega a Tebas, depois de regressar do mundo inferior, depara com a cidade assolada por um tirano — uma vez mais tem que adiar o convívio com a família. Além disso, ter derrotado Plutão torna o orgulho maior⁸⁴⁴: cresce, também, a ambição de ser contado entre os deuses nas moradas celestes — todos estes motivos estarão na origem da *amentia*.

A extenuação do protagonista (v. 1045: *fessa ceruix*), resultado da impetuosidade do *furor*, fá-lo perder os sentidos. Anfítrião⁸⁴⁵ e o Coro acreditam que o sono poderá atenuar o *gravis morbus* que vitimou o herói, dando-lhe paz ao espírito (v. 1066: *requies animi*). Para uma perspectiva mais exacta da categoria de *malum* que afectou o herói, é significativa a escolha lexical da intervenção do Coro, com a abundância de vocábulos do campo da loucura: *tantis animus monstis* (v. 1063), *torpor gravis* (v. 1078), *torua ... pectora* (v. 1080), *ferox cor* (vv. 1082-1083), *saeua somnia* (vv. 1082-1083), *tanti pestis mali* (v. 1084), *aestus*⁸⁴⁶ (v. 1088), *insani fluctus animi* (v. 1092), *mens uesano / concita motu*⁸⁴⁷ (vv. 1094-1095), *ultrix manus* (v. 1103), *pectora tantis obsessa malis* (v. 1112).

⁸⁴⁴ Considera Fitch (1987: 31-32): “that is not the only explanation implied in the play for the fact that Hercules goes mad just after the end of his labours: it is also clear that his ambition and megalomania have been increased by the supposed conquest of the underworld.” Também a opinião de Shelton (1978: 28-29) é determinante para se compreender os *errores* de Hércules que culminam no *furor*: “[t]he conflict in this play is the discrepancy between Hercules’ illusions about strength (*uirtus*) and the reality of strength. His madness results from his distorted definition of *uirtus*. He imagines that his physical force makes him greater than the gods; he discovers that force produces disaster, and that true strength is not physical but emotional. As one method of dramatizing this psychological conflict and giving external expression to an internal process, Seneca created the dialogue of the supporting characters. Their words reflect the conflict in Hercules’ mind. The final dialogue between Theseus and Hercules, for example, externalizes Hercules’ discovery of the true *uirtus*.” O papel de Juno é igualmente relevante. Funciona como uma força externa que estimula um ânimo com tendência a paixões, instigando nele a loucura. Littlewood (2007^R: 114) comenta: “[i]nterpretation of this tragedy hinges on the origin and the nature of its criminal madness: it may be seen as an extension of Hercules’ *uirtus* or an alien state of mind imposed upon him by Juno.”

⁸⁴⁵ vv. 1051-1052: *detur quieti tempus, ut somno gravis / uis uicta morbi pectus oppressum leuet*.

⁸⁴⁶ A inquietação que o Coro observa em Hércules, estando adormecido, iguala-se, por um símile (cf. vv. 1089 ss.), a uma onda agitada pela força do vento. Confirma-se, por esta imagem, que a *mens* do protagonista não consegue serenar.

⁸⁴⁷ Aqui o Coro muda de perspectiva. Julga que é melhor Hércules permanecer louco porque assim persistirá na ignorância, o que reduz a noção de culpabilidade do *nefas*, ideia que reforça com o acumular de aliterações (vv. 1096-1099): *error caecus qua coepit eat; / solus te iam praestare potest / furor insontem: proxima puris / sors est manibus nescire nefas*. Repare-se no adjectivo *caecus* que aponta para os perigos que o homem corre quando os juízos que faz são errados. A avaliação errada que Hércules faz do que vê, mercê da loucura, tem consequências terríveis. Ele usa a força que lhe é característica para assassinar seres indefesos, os quais crê serem seus inimigos.

Quando Hércules acorda, porém, torna-se evidente que o sono não teve qualquer efeito de apaziguamento (vv. 1154-1155: *spolia quis tanta abstulit / ipsumque quis non Herculis somnum horruit?*). O que se revela, na personagem, é o aturdimento por terem ousado retirar-lhe as armas. Importa, contudo, reparar no que significa o emprego da forma *horruit*, pois traduz o *affectus* que Hércules provoca nos outros seres (quer em humanos quer em monstros) e com o qual o herói se compraz.

Nos vv. 1156-1159, nota-se uma insistência de Hércules em querer saber quem o venceu. Na sua perspectiva, só alguém que tivesse sido gerado de uma forma análoga à dele (mas que tivesse levado mais tempo a ser gerado — cf. o adjetivo *longior*) é que o poderia superar. Repare-se que Hércules não coloca a hipótese de ter sido alguma divindade a derrotá-lo (ou, em última instância, ter sido ele próprio a superar-se), o que pode dar a entender que o protagonista se julga superior a tudo: homens e deuses (recorde-se que ele venceu Plutão). Garante-se, deste modo, o traço megalómano da figura principal, aspecto que se foi observando no decurso desta análise.

Certificam-se, deste modo, as palavras de Juno (vv. 84-85): *quaeris Alcidae parem? / nemo est nisi ipse*. Nos vv. 1279-1281⁸⁴⁸, o próprio protagonista confirma este juízo, identificando-se como um *monstrum*.

Antes de ser iniciado um último estudo temático, sobre as descendentes do Sol, recorde-se que a Tebas se associam episódios truculentos. Subvertem-se os valores, tomam-se por bem aquilo que é indiferente (caso de Hércules para quem a força física é uma virtude), e os *sceptra* são *cruenta*. Ascende-se ao poder da cidade por um crime: Édipo mata o pai ainda que não saiba que ele o é; Etéocles não restitui o *sceptrum* a Polinices, como pactuado, e motiva uma guerra civil, pois também Polinices tem ambição pelo poder; Lico mata Creonte. Estas personagens sentem comprazimento com o mal alheio⁸⁴⁹, pois usam da autoridade de forma tirânica.

⁸⁴⁸ Estes versos foram estudados no cap. da *Libido*, em *non sic abibunt odia*.

⁸⁴⁹ Também Juno sente um comprazimento cruel quando, por fim, encontra, no mundo inferior, o *daimôn* ideal para concretizar a vingança dela (cf. vv. 114-115).

4.3. *proles Solis*

4.3.1. *Medea superest*⁸⁵⁰

Medeia é uma figura perturbadora para os habitantes de Corinto, pois inspira-lhes medo, por ser uma bárbara e por terem fama as suas artes de feitiçaria. À excepção, talvez, da *Nutrix*, todas as personagens têm sobre ela um parecer visivelmente negativo. É paradigmático o ponto de vista do Coro: ao tomá-la por uma fugitiva (v. 115) que se casa com Jasão contra a vontade paterna (cf. v. 106). Na primeira ode a personagem colectiva não a menciona pelo nome (v. 102): *thalamis Phasidis horridi*. A hipálage que atribui a qualidade de *horridus* ao rio Fásis⁸⁵¹, metonímia para mencionar a proveniência de Medeia da Cólquida, assenta num paralelo entre o rio Fásis e a princesa bárbara⁸⁵²: em ambos há incontável violência, ambos inspiram terror.

O adjectivo *effrena* (v. 103) para identificar a *coniunx* de Jasão é igualmente sugestivo na caracterização de um ânimo impetuoso e sublinha o conceito de que as *passiones* atormentam e obnubilam a *ratio*⁸⁵³ de Medeia, ser desenfreado, que não impõe limites aos *uitia*, de que os seus solilóquios, por exemplo, dão claro testemunho (cf. vv. 40 a 55).

A escolha vocabular com que se caracteriza Jasão e as suas emoções são igualmente pertinentes: o participio *ereptus* (v. 102) testemunha que o herói foi finalmente arrancado do leito da feiticeira, onde permaneceu contra a sua vontade (*inuita dextera*) e temeroso (*trepidus*). As sensações que o Coro julga que o grego terá sentido⁸⁵⁴ ilustram a opinião que os habitantes de Corinto têm sobre Medeia.

Quando se questiona que vantagem tiveram os argonautas por terem desbravado o mar (cf. vv. 360-361), a figura colectiva volta a focar-se em Medeia que entende como uma maldição maior do que o próprio mar. Ela surge quase como castigo pela insensatez dos marinheiros (vv. 362-363): *aurea pellis / maiusque mari Medea malum, / merces prima digna*

⁸⁵⁰ *Med.* v. 166.

⁸⁵¹ Segundo Costa (1973: *Comm. ad loc.* 102 ss.), “epithets for the river reflect the feelings of other peoples about Medea or the Colchians”.

⁸⁵² Valério Flaco, *Argonautica* 5. 425ss., refere-se ao amor doentio (*amor furens*) do rio pela ninfa Ea, que levou a persegui-la até conseguir unir-se-lhe. Pode haver aqui uma aproximação ao tema do amor doentio. Vejam-se sobretudo os vv. 425-428: *barbarus in patriis sectatur montibus Aean / Phasis amore furens: pauidas iacit illa pharetras / uirgineo turbata metu discursibus et iam / deficit, ac uolucris uictam deus alligat unda*.

⁸⁵³ Veja-se Duarte (2008: 45).

⁸⁵⁴ O Coro dá a ideia de que Jasão nunca sentiu agrado no casamento que o uniu Medeia (cf. Costa 1973: *Comm. ad loc.* 102 ss.).

carina. A forte aliteração em nasais, aliada ao comparativo de superioridade, acentua o sentido crítico e irônico das palavras do Coro.

Creonte também não tem uma perspectiva mais positiva em relação à protagonista. Na verdade, assim que avista Medeia, o primeiro comentário que tece sobre a personagem é que ela faz parte de um *noxium genus* (v. 179), o que revela, desde logo, um juízo crítico muito negativo: considera-a nociva, criminosa (depreende-se das suas palavras que o tirano sente medo dela, cf. vv. 179 ss.). Para o soberano, a feiticeira representa o perigo (v. 181): *molitur aliquid: nota fraus, nota est manus*. Uma vez que é conhecida por tudo o que ousou, Creonte teme que Medeia volte a preparar mais algum dolo. O aspecto exterior da protagonista torna maior o receio dele (vv. 186b-191):

*fert gradum contra ferox
minaxque nostros propius affatus petit.
Arcete, famuli, tactu et accessu procul,
iubete sileat. regium imperium pati
aliquando discat. Vade ueloci uia
monstrumque saeuum horribile iamdudum auehe*

Medeia assume uma posição de adversária mal avista Creonte, evidente na forma como se aproxima dele. Os adjectivos escolhidos ilustram o perfil da filha de Eetes: em *ferox* notam-se traços característicos de animais selvagens; com *minax* reforça-se o ar ameaçador da personagem, dando a entender que ela é perigosa. Nesse sentido, o primeiro impulso do tirano é querer proteger-se e por isso ordena aos seus guardas (*famuli*) que o protejam e a afastem dele (*accessus procul*). A protagonista inspira temor (cf. v. 185: *metus*), sentimento que a assonância em oclusivas parece realçar (v. 188): *arcete, famuli, tactu et accessu procul*. Esse receio impele Creonte a querer torná-la submissa ao poder supremo (*pati*). O adjectivo *regium* anteposto ao substantivo *imperium*, ao tornar mais forte o sentido deste vocábulo (pleonasma), desvenda o orgulho de Creonte: é seu ‘o poder supremo do rei’, mas um poder que é também ‘tirânico, despótico, absoluto’.

A partir dos vv. 190-191 o rei dirige o seu discurso a Medeia. A aliteração (*uade ueloci uia*) acentua a necessidade de a feiticeira abandonar o mais rapidamente possível Corinto, obrigação posta também em destaque pelos imperativos em estrutura quiástica: *uade ... auehe* e pelo advérbio *iamdudum*. A identificação da feiticeira com um *monstrum* traduz a percepção que os outros têm dela: Medeia representa, por esta metáfora, um ser prodigioso, um flagelo, associado aos *crimina* que praticou, e à constante ameaça que representa. Os adjectivos que qualificam *monstrum* apoiam este perfil terrível, pois quer física quer

psicologicamente, Medeia convoca emoções negativas nas personagens: é essa a conclusão que resulta do uso de adjetivos como *saeuum* e *horribile*. Por contraste, Creonte reforça a dimensão da ferocidade de ânimo de Medeia, ao defender a inocência de Jasão (vv. 262-271):

*potest Iason, si tuam causam amoues,
suam tueri: nullus innocuum cruor
contaminauit, a fuit ferro manus
proculque uestro purus a coetu stetit.
Tu, tu malorum machinatrix facinorum,
cui feminae nequitia ad audendum omnia,
robur uirile est, nulla famae memoria,
egredere, purga regna, letales simul
tecum aufer herbas, libera ciues metu,
alia sedens tellure sollicita deos*

Creonte sugere a Medeia que se separe de Jasão e invoca como argumento o facto de o argonauta estar isento de verdadeiros crimes — afirmação que é intensificada pela aliteração (*cruor* / *contaminauit*), pela metáfora (*contaminauit*) e pelas palavras *innocuus* e *purus* — tudo resulta numa feroz acusação de Medeia. Ela sim, está contaminada pelo sangue que (amplamente) derramou. A iteração do pronome pessoal e a abundância de aliterações (na *geminatio* de *tu*; *malorum machinatrix*; *ad audendum*) acentuam as críticas do tirano e provam a crueldade da princesa. A concorrer para demonstrar o perfil desumano dela, Creonte associa aos *facinora* o adjetivo *malus*. As personagens consideram que ela tem um carácter desumano e perverso — pensamento amplificado num quiasmo *feminae nequitia ... robur uirile*. Medeia é considerada *nocenda* (v. 292): *Nullum ad nocendum tempus angustum est malis* — a lítotes assevera o perfil danoso da protagonista e projecta o erro de Creonte (ele reconhece o perigo em dar-lhe tempo, mas de toda a maneira concede-lho).

A própria Medeia vai confirmando esses traços. Ao ser-lhe negada por Creonte a possibilidade de sair de Corinto com Jasão, prepara as condições para se vingar. Pede-lhe que seja concedido um prazo antes de partir em exílio e, para esse efeito, socorre-se do amor maternal para ganhar tempo (cf. 288: *breuis mora*). Finge (v. 293): *Parumne miserae temporis lacrimis negas?* Manifesta-se desafortunada, reforçando com a sua amargura o pedido de algum tempo mais junto dos filhos.

No seu espírito unicamente se congeminam novos males, outros *scelera*. Ainda experimenta Jasão, tentando convencê-lo a segui-la no exílio como sempre aconteceu. Ainda ousa pedir-lhe, quase como um desafio (v. 515b): *Pro me uel scelus*. Reconhece-se a si mesma como um ser temível (vv. 516b-517): *Est et his maior metus: / Medea*. No

comparativo de *magnus*, a protagonista reputa-se como alguém que inspira mais inquietação nas pessoas que lhe estão próximas do que os próprios tiranos (subentende-se Creonte e Acasto) e, deste modo, assume-se como um ser megalômano⁸⁵⁵, noção que parece subjazer à *sententia* do v. 520: *Fortuna semper omnis infra me stetit*. A forma proposicional (*infra*) estabelece a dissemelhança entre *omnis Fortuna* e *me*, em que a primeira assume um valor muito inferior ao de Medeia.

A *Nutrix* confirma o perfil soberbo na *alumna* quando descreve os feitiços que ela prepara (cf. vv. 675-739). Esta característica da personagem atesta-se, por exemplo, nos vv. 692 a 693: *iam iam tempus est / aliquid mouere fraude uulgari altius*, expressão do delírio da protagonista. Quando subjugado pelo *furor*, o espírito das personagens deseja sempre exceder-se no crime e recusa tudo o que seja vulgar.

É manifesto o contentamento de Medeia por saber que obteve, pelos filtros, o resultado pretendido (cf. v. 895: *felix impetus*), o que é o mesmo que dizer: não demonstra qualquer arrependimento por ter destruído o palácio, matando Creonte e a filha, Créusa (cf. vv. 893-894). No espaço de tempo que decorre entre esta devastação e a morte dos filhos, Medeia hesita. Instiga novamente o *animus* ora por exortações (v. 895: *sequere*; 898: *quaere*; v. 899: *para*) ora por invectivas, socorrendo-se, para o efeito, da segunda pessoa do singular (v. 895: *cessas*; v. 896: *gaudes*; v. 897: *amas*⁸⁵⁶). Estes incitamentos são relevantes para compreender a agitação do *intus* de Medeia. Nas censuras que dirige a si mesma, a protagonista alude ao amor que ainda tem por Jasão, que a coíbe de prosseguir a sua vingança (vv. 896-898): *pars ultionis ista, qua gaudes, quota est? / amas adhuc, furiose, si satis est tibi / caelebs Iason*.

Estes juízos negativos têm o único propósito de extrair do seu íntimo qualquer sentimento que se aproxime do amor ou que lhe trave a impetuosidade necessária para concluir os *scelera*. Medeia sabe que, para empreender algo mais cruel (898-899: *poenarum genus / haut usitatum*), para deixar que seja a sua loucura a dirigir-lhe os passos, necessita de privar-se de normas divinas (v. 900: *fas*) e do pudor (v. 900: *expulsus pudor*).

⁸⁵⁵ Também na forma como rebate os argumentos de Jasão (veja-se o diálogo entre ambos: vv. 516-529) atesta um ânimo intumescido: crê-se superior a qualquer força humana, sempre capaz de criar dolos que lhe permitam assegurar a fuga de ambos. Esta confiança efectiva no seu poder foi delineada no primeiro diálogo com a *Nutrix*, como se atesta nos vv. 166 a 267: *Medea superest: hic mare et terras uides / ferrumque et ignes et deos et fulmina*. Ao rebater os conselhos da Ama (vv. 164-165: *Abiere Colchi, coniugis nulla est fides / nihilque superest opibus e tantis tibi*), Medeia assevera que ela é suficiente. Insinua ser uma potência superior a qualquer força da natureza, acima dos próprios deuses, como se depreende da enumeração. A vingança urdida vai permitir-lhe, por fim, recuperar a sua natureza, como se pode entender do v. 71, em esticomitia: *Nutrix: Medea — Me. Fiam*. A forma verbal do futuro assegura este pensamento.

⁸⁵⁶ Parece, na identificação destas formas verbais, que estão mescladas as *passiones* relacionadas com o *metus*, *uoluptas* e *cupiditas* respectivamente.

No decurso do solilóquio (vv. 893-915) depreende-se um perfil tímido, megalómano⁸⁵⁷. Medeia confronta o passado, determinado por crimes praticados por uma jovem inexperiente (cf. v. 908: *rudis*; v. 909: *puellaris*⁸⁵⁸), e um presente que ela sabe ser diferente (v. 910): *Medea nunc sum: creuit ingenium malis*⁸⁵⁹. A personagem assume-se no seu todo⁸⁶⁰, mas a malevolência da protagonista cresce exponencialmente, adquirindo características monstruosas. Observa Liebermann (2014: 468):

Of course now—repeatedly—we see the typical faltering, the hesitation before the monstrous deed, both connected with the famous “self-instigations,” whereby the horror of the intention stands out all the more distinctly. “Mother” and “wife” conflict with one another (928),—moral and affective categories such as *fas*, *pudor*, “pure hands,” *pietas* and *amor* (now as love for the children) fail. Yet, whereas in comparable scenes in Euripides, and in Ovid as well, real decisions loom, we are dealing in Seneca with impediments that must be overcome in the light of *audere magnum*.

Na verdade, na evocação do *nefas* ousado (cf. vv. 911 ss.), que convoca nela sensações de prazer (cf. vv. 911-913: a *geminatio* e a iteração do verbo *iuuo*), Medeia confirma a existência de uma natureza que é apta para o mal. Os anteriores feitos (ajudar Jasão, fugir do pai e respectivas consequências pela escolha deste caminho; castigar Pélias e efeitos desse acto) possibilitaram-lhe “aperfeiçoar” o seu carácter. Tornou-se cada vez mais desumana.

Ainda que seja marcadamente notório o regozijo feroz da protagonista, mercê do seu estado demente, as palavras do solilóquio traduzem, ainda, a oscilação da sua vontade, em resultado da perturbação ocorrida na sede hegemónica e que a impulsiona para um novo acesso de loucura (vv. 916 ss.) —, ora prevalece o amor materno ora a *ira*. Em toda a sua argumentação, verificamos que o raciocínio de Medeia é sempre formado a partir de juízos

⁸⁵⁷ cf. Henry e Walker (1967: 177).

⁸⁵⁸ Este discurso de Medeia comprova o poder das *passiones* na desvirtuação da *ratio*: justifica-se por não achar os actos praticados suficientemente nefandos (vv. 908-909: *quid manus poterant rudes / audere magnum? quid puellaris furor?*).

⁸⁵⁹ A propósito desta tirada, Duarte comenta (2008: 86-87): “[n]um duplo sentido pode o célebre *Medea nunc sum* (v. 910) ser interpretado. Por um lado, podemos entendê-lo como uma reafirmação por parte de Medeia da sua identidade. Com efeito, depois que em Corinto se instalara, a veia de celerada da filha de Eetes encontrava-se, por assim dizer, adormecida. Uma vez na posse — e este é um termo que utilizamos na sua acepção plena — de Jasão, não havia motivos para mais crimes. Dele privada, ou em vias de tal acontecer, Medeia vê-se forçada a reescrever o seu cruento passado. E muito maiores são agora o seu poder e a sua destreza para o mal. Por outro, tão veemente exclamação é frequentemente apontada no âmbito de uma auto-dramatização por parte de Medeia, ao tomar consciência do seu próprio mito e da tradição que o enforma. Assim sendo, é como se esta Medeia conhecesse a Medeia euripidiana, encontrando-se inevitavelmente, como tal, ciente do desfecho que terá a acção e do *scelus* que está prestes a perpetrar.” Sobre este aspecto, veja-se ainda Mader (2014: 587).

⁸⁶⁰ Veja-se a antítese *manus rudes* (v. 908) e *non rudem dextram* (v. 915) que reforça a diferença que existe entre o passado e o presente.

errados, fundamentados em falsos bens. Focada apenas na mágoa do abandono de Jasão, de ter sido preterida por Creúsa, Medeia parece esquecer-se de uma parte da vingança concluída (cf. vv. 896-898): a filha de Creonte está morta, já não a substituirá no leito e no amor de Jasão.

As emoções são cada vez mais violentas. Medeia sente um perverso agrado pelo castigo que prepara (cf. vv. 922-925) — satisfação que parece ser reforçada pela iteração da forma *placuit* em estrutura quiástica: *placuit hoc poenae genus, / meritoque placuit*. Os filhos que teve de Jasão assumem a categoria de vítimas para aplacar, neste caso, a ira da feiticeira (v. 925: *pro paternis sceleribus*). A ordem natural é, como acontece na tragédia estóica, subvertida.

Quando entende que categoria de *nefas* se prepara no mais íntimo de si mesma, Medeia recua, a *pietas* vence por instantes (cf. vv. 926 ss.). O sentimento maternal acaba, contudo, por ser repellido à lembrança do exílio que a priva de levar os filhos com ela. O recrudesimento do sofrimento, aliado ao *odium*, provoca-lhe novo acesso de ira e consequente loucura. Pressentem-se novos impulsos reveladores de um certo sadismo (vv. 956-957: *sterilis in poenas fui — / fratri patrique quod sat est, peperit duos*): na expressão *satis est* compreende-se uma certa saciedade, já que os dois filhos bastam, afinal, como forma de Medeia se autopunir pela quebra da *pietas* pelo pai e o irmão.

O súbito aparecimento das Fúrias⁸⁶¹ (cf. vv. 958-964), acompanhadas pelo irmão, fá-la acreditar que lhe é exigida a morte das crianças, como forma de expiar os seus crimes⁸⁶², ideia que é reforçada pela aliteração (v. 964: *poenas petit*). Este surgimento comprova o estado de *furor* da personagem, que se confirma nos vv. 965 e seguintes: *fige luminibus faces, / lania, perure, pectus en Furiis patet*. A acumulação de imperativos (*fige ... lania, perure*) e de vocábulos relacionados com o campo lexical do fogo (*flammeus, fax, peruro*) atesta a força corruptível das *passiones* que afectam Medeia. A metáfora da chama ilustra o poder que este *malum*, a loucura, tem em destruir tudo.

A morte do primeiro filho transporta-a para lá das fronteiras da loucura. Quer público a assistir e a aprovar a segunda morte, como se pode ler no v. 977, *approba populo manum*. A insistência em sons oclusivos bilabiais surdos (*p*) cria um efeito sonoro, como se ela exigisse o aplauso de todos perante o acto. Nos imperativos e nas interrogativas retóricas (cf.

⁸⁶¹ Figuras míticas, também designadas por Erínias, puniam os crimes de sangue (cf., por exemplo, Ésquilo, *Ch.*, v. 924; vv. 1048-1050; *Eu.* vv. 48-59).

⁸⁶² A propósito do aparecimento destas divindades, veja-se a n. 301 à tradução de *Medeia* de Duarte (2010: 88).

vv. 986-992), nota-se a exacerbação da alegria da personagem pelo *perfectum scelus* (v. 986). Medeia pretende, em especial, que Jasão contemple o filicídio (vv. 991 a 994):

*uoluptas magna me inuitam subit,
et ecce crescit. derat hoc unum mihi,
spectatur iste. nil adhuc facti reor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit*

As palavras da protagonista deixam transparecer o agrado, o sentimento de *uoluptas* (que *magna* caracteriza para evidenciar a intemperança desse comprazimento doentio por causar *dolor* no argonauta), que se exterioriza paulatinamente — os sons nasais sugerem um movimento lento — e de forma involuntária (*inuita*), mas com grande vigor, à medida que cresce (anotem-se os sons oclusivos, *t* e *c*). Revela-se o carácter demoníaco de Medeia, para usar a expressão de Giancotti (1953: 84). A revelação destes traços tem como motivo a presença de Jasão. A perspectiva de ele assistir (*spectatur*) à morte do segundo filho aumenta-lhe a crueldade. Repare-se num certo distanciamento que Medeia cria entre ela e o marido ao nomeá-lo pelo pronome demonstrativo *iste*, ao mesmo tempo que expressa o desprezo que sente por ele.

Para que a separação seja efectiva é necessário aniquilar o que ainda os une, os *liberi*. Só deste modo ela pode resgatar o que perdeu por amor a Jasão (cf. vv. 982-994). Na enumeração, em forma gradativa descendente (como se estivesse a recuar no tempo e a apagar o passado vivido com Jasão), Medeia diz ter recuperado o irmão, o pai, o velo de ouro. Considera Duarte (2010: 90, n. 310), que, ao readquirir os reinos e a virgindade, “Medeia encara a sua vingança como uma justa compensação por tudo aquilo de que abdicou por Jasão”.

Os tumultos observados estão ao serviço do mal. Medeia rejubila quando repara na dor do marido, demora-se a executar a segunda morte apenas para contemplar esse *dolor*, como se na visão da *aegritudo* do argonauta ela encontrasse um meio de apaziguar os seus *affectus* (vv. 1016-1017): *Perfruere lento scelere, ne propera, dolor: / meus dies est; tempore accepto utimur*. Em *perfruor*⁸⁶³ Medeia exhibe um prazer desmedido, tira proveito da mudança de Jasão, de um estado irado para o desespero total⁸⁶⁴. Liebermann (2014: 469) considera

⁸⁶³ O provérbio *per-* consagra a consumação desse prazer, saboreado até ao fim.

⁸⁶⁴ Considera Duarte (2008: 71) que “[o] relevo desempenhado por Medeia na acção cresce na mesma proporção da sua entrega, episódio a episódio, mais aberta e despudorada, às paixões. Assim, à medida que por elas vai sendo dominada de forma mais sôfrega e irreversível, a cólquida tende a centrar toda a trama em torno de si, facto que se repercute inevitavelmente, não só nas suas intervenções, que se vão tornando mais longas e pautadas por marcas da consciência da sua supremacia enquanto agente actancial, como também na atenção de

que, no final, “Medea triumphantly vanishes into the air on a serpent-drawn chariot (1021f.): [...] *ingrate Iason, coniugem agnoscis tuam? / sic fugere soleo*. The line that was already arranged in the prologue thus comes to perfection.”

Não obstante a *fabula* se centrar na figura de Medeia, importa todavia, numa perspectiva da parénese estóica, analisar o carácter do *rex*. Apresentado em *Medea* como o típico déspota, Creonte usa os *sceptra* com *manus superbae* (cf. v. 205). Indica Costa (1973: *Comm. ad loc.* 179-300), ao distinguir a personagem Creonte em Séneca e em Eurípides, que: “[i]n Sen. Creon is the harsh *tyrannus* of the *controversiae* (like Lycus in *HF* and Aegisthus in *Ag*), a stock type of arrogance and the misuse of power, who does not even refer to Creusa.” Quando entra em cena (cf. *Medea*, vv. 179ss.), vai insinuando, na forma como se dirige aos *famuli* e à própria Medeia, um carácter opressivo. Dispõe dos súbditos segundo os seus interesses, como foi o caso de Jasão⁸⁶⁵ e como pretende fazer com a filha de Eetes (cf. vv. 181-191).

Não é de estranhar, por isso, que Medeia, depois de perguntar ao tirano que motivos a constroem a abandonar Corinto, lhe diga ainda (v. 194): *Si iudicas, cognosce, si regnas, iube*. Nas hipóteses que coloca, a de ser ouvida como se estivesse num tribunal ou a de ser forçada a obedecer a uma ordem superior, Medeia distingue o governo usado com equidade (o que dá, aos súbditos, a possibilidade de se defenderem) do tirânico. A resposta de Creonte vem corroborar o seu uso autoritário do poder (v. 195): *Aequum atque iniquum regis imperium feras*. A antítese acentua a evidência: o rei julga-se no direito de mandar como lhe apraz — atitude reveladora do orgulho que a personagem sente por ter o domínio absoluto (v. 189: *regium imperium pati*; v. 195: *regis imperium feras*).

Como acontece em outras tragédias de Séneca, insinua-se, neste caso pelas palavras de Medeia, que o *rex* suportará o castigo merecido pela sua prepotência, pela forma como dispõe da vida dos súbditos⁸⁶⁶. Este julgamento é sublinhado pela assonância em oclusivas e em forma de uma *sententia* (v. 196): *Iniqua numquam regna perpetuo manent*. O tirano

que é alvo por parte das outras personagens e do Coro. Tanto assim é que a última ode coral, como teremos oportunidade de ver, apenas fala de Medeia e do seu delírio, isto porque, a partir deste momento, toda a peça lhe pertence.”

⁸⁶⁵ V. e.g. os vv. 137-147: a feiticeira culpa o tirano de Corinto por se ver privada de Jasão. Na perspectiva dela, foram as leis de Creonte que sujeitaram o herói grego e o obrigaram a separar-se dela e unir-se a outra mulher, a filha do soberano.

⁸⁶⁶ São ainda ilustrativos para a representação da tirania os vv. 198 e 199-200 (fala de Creonte e de Medeia, respectivamente): [Creonte] *Vox constituto sera decreto uenit*. / [Medeia] *Qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit*. O poliptoto em estrutura paralelística amplifica a opinião de que Creonte governa sob leis injustas. A recordação de Medeia de um passado feliz, quando vivia no palácio paterno (vv. 209 ss.), a contrastar com o presente angustiado (cf. vv. 207-209), tem o efeito de atestar a inconstância da fortuna, pela qual Creonte pode e será igualmente afectado (cf. 221 ss.).

contesta, porém, a ideia que a protagonista tem dele e sustenta a convicção de não ser *uiolentus* (cf. v. 252) com o argumento de ter acolhido um exilado e tê-lo escolhido para genro, protegendo-o de Acasto⁸⁶⁷. Despreza, todavia, os anteriores laços matrimoniais entre Medeia e Jasão, e apesar de rezear a protagonista, desvaloriza o perigo que ela constitui ao dar-lhe um dia em Corinto.

Revel-Mouroz (1997: 31) considera que Sêneca não se limitou a afirmar a vitória das forças destruidoras das paixões: “il ne laisse aucune chance de réussir ou même d’exister à l’ordre, à la justice. Il fait apparaître une subversion radicale des valeurs de la civilisation”. Esta *natura* pervertida é o resultado da subversão da *ratio*, da anuência do *animus* a impressões externas. Estas estimulam o *impetus* das *passiones*, tornam as personagens enfermas, levam-nas a errar, a cometer *scelera* maiores do que os habituais. Transgridem os limites aceites pelos homens e pela divindade. Em cada *fabula* assiste-se a fenómenos que causam horror: as figuras míticas são ferozmente castigadas pelos seus crimes. No caso de Tiestes, por ter seduzido Aérope, ter maculado a família de Atreu e ter-lhe arrebatado o trono. Atreu assume-se, por isso, como uma espécie de força vingadora, uma Erínia a punir crimes familiares. Se, em *Thyestes*, ele vence, Agamémnon e Menelau recebem o castigo paterno. No caso deste filho, é traído por Helena, que segue Páris até Tróia. Quanto a Agamémnon, é castigado por ter imolado Ifigénia (Clitemnestra assume-se como uma espécie de Fúria), por não ter travado a desumanidade dos guerreiros gregos para com os troianos, por amar cativas e por ser filho primogénito de Atreu (punição de Tiestes). Egisto e Clitemnestra expiariam, mais tarde, este *scelus*, pela intervenção de outra força vingadora, Orestes.

Em *Oedipus*, o protagonista assume o crime e adequa o castigo a si próprio, tornando-se numa Fúria que se auto-flagela e persegue os filhos Etéocles e Polínices (já em *Phoe.*). Juno invoca o poder das Euménides para dar o devido suplício a Hércules, mas na verdade funciona como um elemento exterior, uma força externa, que arremete contra o protagonista. Também Medeia toma o encargo de infligir castigo a Jasão por ter ousado explorar o mar ignoto. Igualmente Teseu é atormentado pelos *scelera*. A caracterização, pelas outras personagens, como *immitis* (v. 226), atesta a sua dificuldade em perdoar: ele usa um poder claramente despótico, é impulsivo, cruel e nocivo (*semper durus*).

⁸⁶⁷ Filho de Pélias, Acasto quer punir Jasão e Medeia por serem responsáveis pela morte do pai. Medeia, de facto, iludiu as filhas de Pélias: acreditando que iriam rejuvenescer o pai, esquitejaram-no e cozinham-no.

Virtus difficilis inuentu est, rectorem ducemque desiderat; etiam sine magistro uitia discuntur⁸⁶⁸

Que o objectivo do homem seja obter a felicidade, é um tema transversal a qualquer época ou filosofia. Preocupa, no entanto, os filósofos o modo como os seres humanos buscam esse bem-estar. Na verdade, como é mencionado em epígrafe, o homem aproxima-se, com facilidade, do *uitium*. Já para a *uirtus*, o caminho é longo e pressupõe a firmeza e constância de qualquer *proficiens* para que não se torne escravo das suas próprias emoções (cf., por exemplo, *Ep.* 51. 8s.).

Tendo em vista ajudar o ser humano a seguir a natureza, os filósofos do Pórtico tiveram o firme propósito de o ensinar a libertar-se de toda a categoria de *affectus*, assumindo uma função análoga à de um médico: enquanto este trata das doenças físicas, os filósofos tratam das enfermidades da alma⁸⁶⁹. Séneca alerta, ainda, para a necessidade de, por um lado, não deixar que a alma amoleça (cf. *Ep.* 51. 8) — para não ficar mais sujeita a estes *affectus* — por outro, de exterminar o *uitium* mal haja um indício, para que a perturbação não ganhe vontade própria e impere sobre a *ratio*. Quando esta está submetida aos vícios, o *sapiens* (ou o filósofo) pode servir-se de preceitos⁸⁷⁰ para ajudar a curar, eventualmente, alguma parte do mal (cf. *Ep.* 94. 24).

Confrontado ainda com uma época em que os *uitia* eram mais violentos, Séneca defende que os *remedia* devam ser mais fortes⁸⁷¹ e coloca como objectivo primordial inculcar princípios que sejam suficientemente vigorosos para poderem eliminar as falsas convicções (cf. *Ep.* 95. 34). A estes princípios acrescentam-se *praecepta*, *consolationes*, *adhortationes*. A junção destas categorias poderá ter o efeito pretendido, enquanto o uso de apenas um destes recursos pode, pelo contrário, ser exíguo.

Séneca defende, então, que se deve mostrar, para bem distinguir, o que são males e o que são bens, bem como demonstrar que a *uirtus* não é mutável, ao contrário dos indiferentes — que podem tornar-se bons ou maus, dependendo do uso que deles se faz (cf. *Ep.* 95. 35). É seu propósito educar o homem, quer já seja *proficiens* quer ainda *stultus*, de forma a que o ser

⁸⁶⁸ Séneca *Naturales Quaestiones* 3. 30. 8.

⁸⁶⁹ Sobre as doenças da alma e as analogias que os estóicos faziam, vejam-se as pp. 32 e 33.

⁸⁷⁰ Note-se que nem sempre os preceitos são suficientes para a prática de acções justas, visto que a alma está dominada por opiniões erradas (*opinionum prauarum*). Também os preceitos podem não ajudar a escapar aos (ou curar os) κακία.

⁸⁷¹ cf. Séneca, *Ep.* 95. 13. A luxúria em que vivia a sociedade romana do seu tempo (homens e mulheres) — que critica com veemência em diversos passos da carta 95 (cf. *Ep.* 95. 15-18; 19-21; 23-25; 30) — o filósofo contrasta-a com uma época bem anterior, em que o homem vivia de forma simples, dominava os impulsos e cuidava do seu *animus* (*Ep.* 95. 18).

humano saiba reconhecer que o único e verdadeiro bem é o bem moral. Para o efeito, e porque o objectivo dos filósofos estoicos, e em particular Séneca, era *docere*, o poeta de Córdova redigiu diversas obras de carácter filosófico, para um público mais específico (mais culto), onde abundam exemplos de personagens, não só míticas mas igualmente históricas, que sobressaíram pela crueldade. As obras em poesia, as tragédias, destinam-se a um público mais amplo, e de menor ilustração. Entre a obra em prosa e a produção dramática há pontos comuns — como tivemos oportunidade de comentar na *sectio secunda* deste trabalho, tendo as tragédias, na nossa perspectiva, um carácter mais exemplificativo.

Ora, precisamente nas *fabulae*, Séneca explora o resultado do assentimento a impulsos racionais (cf. Inwood 1999^R: 129). Vimos que, na origem destes movimentos interiores, estão juízos errados despertados por forças externas: as personagens acabam por (re)agir sob o domínio das *fluctuationes* dos *affectus* e revelam, com pormenor (em diálogos e / ou monólogos), a agitação que as atormenta, como se fizessem uma catábase ao mais profundo de si mesmos, acompanham a evolução dos *affectus*, demonstram que, à medida que estes crescem e ganham força, a alma torna-se escrava das emoções (sendo impossível ao homem libertar-se de tamanho jugo). Intimamente ligada a esta descrição do *animus*, observa-se nas personagens a mudança do aspecto físico, o que acrescenta informação sobre o estado emocional dos caracteres afectados pelas *passiones*, comprovando, deste modo, a teoria de que os *affectus* são matéria, pois alteram e revelam-se na fisionomia do ser humano.

Para evidenciar as consequências da formulação de juízos errados, usam-se vários recursos: são colocadas ante os nossos olhos personagens míticas⁸⁷² responsáveis pelas suas próprias escolhas. Há pontos em comum nos protagonistas: tendem para os *scelera* e optam pelo caminho do *uitium*. As personagens transformam-se em monstros, quase diríamos que dão corpo, personificam os próprios *affectus*, como é o caso de Atreu que representa o ódio, enquanto Hécuba e Andrómaca materializam a *aegritudo*; Agamémnon torna-se escravo do amor, assim como Fedra; Tiestes e Édipo do medo; Clitemnestra, Juno e Medeia simbolizam as Fúrias vingadoras; Pirro, Egisto, Etéocles, Polinices, Lico, Creonte (de Corinto), Teseu ilustram o poder da tirania; Hércules é um ser megalómano que tem profunda confiança na sua força física. Pode, por isso, representar a *iactatio*⁸⁷³.

Neste sentido, parece-nos que os caracteres são *exempla*, παραδείγματα, de todo o género de *passiones*. Observámos que as tragédias de Séneca insistem na apresentação de

⁸⁷² Atreu, Édipo, Medeia, Fedra integram o seu estatuto de personagens míticas, transformam-se em *monstra* pelo *nefas* que cometem. O primeiro erro delas, o assentimento que decorre de juízos falsos, é humano (cf. Alberti 2002/1: 190).

⁸⁷³ cf. *Sectio prima*, cap. *Vivere omnes beate uolunt*.

exemplos de figuras míticas que são punidas pelos seus actos excessivos. As tragédias não só representam a ausência de moderação dos protagonistas como acrescentam *exempla* de outras personagens mitológicas igualmente imoderadas: a punição destas antecipa a das figuras centrais das tragédias. Recordem-se, a título de exemplo, Dédalo, Ícaro, Orfeu, Penteu, Agave. A destruição física ou psicológica destes caracteres prenuncia a ruína dos que participam na acção.

As personagens confirmam, ainda, a tese de que um vício pressupõe (ou pode pressupor) todos os vícios e que, uma vez iniciado no caminho do erro, o ser humano precipita-se na ruína, mas não vai só, leva consigo todos os que lhe estão próximos. Quando um mal se avizinha, o ser humano começa a sofrer todo o género de sensações relacionadas com o *metus* e chega, em alguns casos, a antecipar um *dolor* futuro. Recorde-se Édipo, que é o exemplo dos homens que tentam resistir ao destino (cf. *Ep.* 107. 9 ss.), e a vívida imagem do medo com que o protagonista arrasta a sua existência. A peste é, para ele, um prenúncio de desgraças, e se este aspecto lhe parece muito claro, numa alma obnubilada pelos *affectus*, não consegue compreender nenhuma das manifestações da natureza que o apontam como criminoso, nem aceita a verdade vinda de Creonte, pois o terror provoca-lhe uma cegueira psicológica e inspira-lhe, em simultâneo, a crueldade. Uma vez descoberta a sua verdadeira identidade, Édipo sente não só uma dor insuportável, como também um profundo desejo de vingança, e o resultado é a cegueira física — opta por viver no *limen* entre a vida e a morte — e o suicídio de Jocasta. As paixões sucedem-se e imperam sobre a *ratio* da personagem.

Com o propósito de alertar para os perigos que os *uitia* constituem, o poeta socorre-se de metáforas náuticas, médicas, do fogo, do gelo, da equitação, reforçadas por outros recursos estilísticos⁸⁷⁴: esses recursos de estilo servem de veículo para clarificar a força devastadora dos *affectus*. A própria *narratio*, que atrasa o desenvolvimento da acção, é um mecanismo com a finalidade de pôr em evidência o perigo dos *mala* e, não menos representativa, é a escolha do vocabulário do campo lexical das *passiones*. Relembre-se, a propósito da *aegritudo*, que os substantivos (*lacrimae*, *maeror*, *planctus*, *imber*, *fletus*, *gemitus*, *questus*, *stupor*), os verbos (*fleo*, *ululo*, *rigeo*, *gemo*, *lugeo*, *misereor*, *torpeo*) assim como os adjectivos (*maestus*, *furibundus*, *miser*, *afflictus*, *tristis*, *sollicitus*, *trepidus*, *gravis*) dão testemunho de personagens atormentadas pela dor. O próprio recurso ao senário jâmbico pode ser igualmente ilustrativo: a sucessão de ritmos ora lentos ora rápidos revigora a

⁸⁷⁴ São alguns exemplos: quiasmos, aliteraões, assonâncias, poliptotos, figuras etimológicas, perguntas retóricas, acumulação de pronomes, apóstrofes, recurso a palavras semanticamente aparentadas, *uariatio*, *correctio*. Todos estes meios dão ênfase ao carácter nefasto dos *affectus*.

manifestação do luto excessivo das troianas. Na verdade, todos os recursos têm como propósito insistir na análise dos movimentos dos *affectus*, das suas causas, da sua evolução e, principalmente, das suas consequências, o que torna a acção quase inexistente nos primeiros actos — pois ela passa-se no *animus* dos protagonistas — e veloz nos últimos (os acontecimentos decorrem de forma rápida assim que as personagens definem o que pretendem fazer⁸⁷⁵).

Nada se mantém nos limites humana ou divinamente aceitáveis: o mal excede todos os seus domínios; para estas personagens monstruosas não é suficiente destruir, elas pretendem fazer algo que seja superior a tudo o que foi já ousado, quer em crueldade quer em sacrilégio. Querem ser pioneiras no crime, gostam de ostentar o seu excesso, necessitam de ter espectadores para contemplarem as suas ignomínias. O comparativo de superioridade *maius* é, por isso, frequente nas falas dos protagonistas, assim como o advérbio *nimis*: há um desejo de grandeza, de superioridade e de excesso em cada um dos *monstra*.

E se, no final, o mal impera e os monstros ficam impunes, este facto pode ter como propósito colocar diante dos olhos dos espectadores ou dos leitores o facto de que o pior dos castigos que pode sobrevir a alguém é a sua própria existência, como é o exemplo de Belerofonte a que Séneca recorre na *Ep.* 115. 15-18. Repare-se, do grupo de tragédias estudadas, que nenhuma personagem fica verdadeiramente imune: é, por vezes, sugerido que o crime do protagonista será punido por alguma força vingadora (lembrem-se as tragédias: *Thyestes*, *Troades*, *Agamemnon*); no caso de Édipo, o protagonista inflige a si próprio o castigo que considerou mais apropriado ao seu crime, manter-se vivo, ainda que cego. Também para Hércules e Teseu a vida torna-se insuportável, privados dos seus filhos, a quem deram uma morte brutal.

No que diz respeito a *Medea*, é certo que ela vence no final, é certo que destrói os seus inimigos, é certo que derruba Jasão, mas ela própria foi esmagada, está só: perdeu o homem por quem ousou tudo, perdeu os filhos, perdeu o irmão, o pai, o reino. Quando surge o espectro de Apsirto (imagem que pode ser sugestiva na representação da sua loucura) a reclamar vingança — um pouco antes de Medeia matar o primeiro filho — esta aparição pode testemunhar que Medeia se sente culpada pelos seus crimes e que eles continuarão a persegui-la.

Como já afirmara Campos (1999), o teatro de Séneca (parece) provoca(r) nos seus leitores um distanciamento em relação ao que se passa em cena: o carácter monstruoso das

⁸⁷⁵ Com o propósito de castigar (Hércules, Teseu) ou de se vingar (caso de Medeia, Atreu, Édipo), ou com a intenção de perseguir (Fedra e a Ama).

personagens; a fragmentação quer física quer psicológica dos caracteres (um dos muitos temas que são comuns em todas as tragédias e metáfora das *passiones* que corrompem as personagens); a insistência em analisar ao pormenor o *locus horrendus* (da natureza do homem e de uma *natura uersa*); todos estes factores parecem convidar a uma leitura crítica mais do que instigar à comiseração, criar mais repulsa do que propriamente terror; estimulam a análise do comportamento humano.

Pretendemos, em síntese, com este estudo, dar apenas um contributo para a análise da produção trágica de Séneca, reflectindo essencialmente sobre a contribuição das personagens, nos movimentos dos impulsos dos *affectus* que as enlouquecem. Estamos conscientes de que o tema não se esgota aqui: este foi apenas um dos muitos percursos possíveis de estudar estas obras, cujo valor literário é reconhecido pela abundância de literatura crítica que ainda hoje se escreve e também pela recepção que teve em vários períodos da história. Complexa, com inúmeros temas possíveis de estudar, igualmente controversa — no que diz respeito à ideia de que as tragédias veiculam uma doutrina estóica — a obra poética ilustra, na nossa perspectiva, as acções das *passiones* e respectivos efeitos nos homens. Demonstra, também, que as personagens são actores e fautores das suas próprias acções, comandam o desenvolvimento da própria tragédia (Atreu, Medeia), e alertam para todo o género de perigos que espreitam o homem *stultus* e o *proficiens*.

Auctoritates

I. L. Annaei Senecae — Edições, comentários e traduções das *fabulae*:

- . 1819. *Tragoediarum, volumen primum, quod continet Herculem Furentem, Thyestem et Phoenissas*, recognouit Frid. Henr. Bothe. Lipsiae. Libraria Hahniana.
- . 1834. *Tragédies*, trad. de M. E. Greslou, vol. 1. Paris: C. L. F. Panckouck.
- . 1867. *Tragoediae, accedunt incertae originis Tragoediae tres, recensuerunt* Rudolfus Peiper e Gustavus Richter. s/l.: Lipsiae.
- . 1961-1968. *Tragédies*, I-II, ed. e trad. de Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres.
- . 1965. *Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus, (incerti poetae) Octavia*, recensuit Ioannes Viansino. Torino: Paravia.
- . 1965. *Phaedra*, edição, intr. e comentário de Pierre Grimal. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1967. *Medea, Oedipus, Agamemnon, Hercules [Oetaeus]*, ed. Humbertus Moricca. Aug. Torinorum: In aedibus lo. Bap. Paraviae.
- . 1968. *Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*, recensuit Ioannes Viansino. Aug. Torinorum: In aedibus lo. Bap. Paraviae.
- . 1968^R. *Tragedies*, I-II, ed. e trad. de Frank Justus Miller. London: Harvard University Press.
- . 1976. *Agamemnon*, ed. e comentário de Richard J. Tarrant. Cambridge: University Press.
- . 1982. *Troades*, intr., texto, trad. e comentário de Elaine Fantham. Princeton, New Jersey: University Press.
- . 1987. *Hercules Furens*, texto, intr. e comentário de John G. Fitch. Ithaca and London: Cornell University Press.
- . 1992. *Théâtre Complet*, II, ed. e trad. de Florence Dupont. Paris: Imprimerie Nationale.
- . 1992. *Phaedra*, intr., texto, trad. e notas de A. J. Boyle. Leeds: Francis Cairns.
- . 1994. *Troades*, ed., intr., texto, trad. e comentário de A. J. Boyle. Leeds: Francis Cairns.

- . 1995. *Phoenissae*, intr. e comentário de Marica Frank. Leiden, New York, Köln: Brill.
- . 1996. *Tiestes*, trad. de José António Segurado e Campos. s/l.: Editorial Verbo.
- . 1998^R. *Thyestes*, ed., intr. e comentário de R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press.
- . 1998^R. *Tragedias*, vol. 2, intr., trad. e notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Editorial Gredos.
- . 2000. *Tragedie*, trad. G. C. Giardina, com colaboração de Rita Cuccioli Melloni. Torino: Editrice Torinese.
- . 2001. *Troades*, ed., intr., texto e comentário de Atze J. Keulen. Leiden: Brill.
- . 2002-2004. *Tragedies*, I-II, ed. e trad. de John G. Fitch. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 2003. *Fedra*, intr. e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa, trad. de A. A. A. Sousa e de Carla Soares. Lisboa: Edições 70.
- . 2004. *Théâtre Complet*, vol. 1, trad., pref. e notas de Florence Dupont. s/l.: Imprimerie Nationale.
- . 2008^R. *Tragedias*, vol. 1, intr., trad. e notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Gredos.
- . 2008. *Octavia: Attributed to Seneca*, ed., intr., trad. e comentário de Anthony James Boyle. Oxford: University Press.
- . 2009^R. *Tragoediae, incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octauia, recognouit breuique adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein*. Oxford: University Press.
- . 2009. *Agamêmnon*, trad., intr., posfácio e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo.
- . 2010. *Phaedra*, ed. de Michael Coffey e Roland Mayer. Cambridge: University Press.
- . 2010. *Medeia*, intr., trad. e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Sá da Costa.
- . 2011. *Medeia*, trad., intr. e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- . 2011. *Oedipus*, ed. com intr., trad. e comentário de Anthony James Boyle. Oxford: University Press.
- . 2012. *Édipo*, trad., posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto e Centro de Estudos Clássicos.
- . 2014. *Medea*, ed., intr., trad. e comentário de Anthony James Boyle. Oxford: University Press.
- . 2014. *Troianas*, trad., posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.

II. L. Annaei Senecae — Obras em prosa:

- . 1929. *Questions Naturelles*, I-II, ed. e trad. Paul Oltramare. Paris: Les Belles Lettres.
- . 1977. *Dialogorum Libri Duodecim*, recognouit breuique adnotationes critica instruxit L. D. Reynolds. Oxford: University Press.
- . 1965. *Ad Lucilium Epistulae Morales*, recognouit et adnotationes critica instruxit L. D. Reynolds, tomos I-II. Oxford: University Press.
- . 1970^R. *Moral Essays*, I-II, trad. John W. Basore. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1979. *Naturales Quaestiones*, texto revisto e trad. de Carmen Codoñer Merino, vol. 1 e 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- . 1988. *Sobre la clemencia*, estudo preliminar, trad. e notas de Carmen Codoñer. Madrid: Tecnos.
- . 2008^R. *Diálogos*, estudo preliminar, trad. e notas de Carmen Codoñer. Madrid: Tecnos.
- . 2008. *Dialogorum Libri Duodecim*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds. Oxford: University Press.
- . 2010. *Natural Questions*, ed. Elizabeth Asmis, Shadi Bartsch, Martha Nussbaum, trad. por Harry M. Hine. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2010. *Anger, Mercy, Revenge*, ed. Elizabeth Asmis, Shadi Bartsch, Martha Nussbaum, trad. por Robert A. Kaster e Martha Nussbaum. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2011. *On Benefits*, ed. Elizabeth Asmis, Shadi Bartsch, Martha Nussbaum, trad. de Miriam Griffin e Brad Inwood. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2014. *Hardship and Happiness*. ed. Elizabeth Asmis, Shadi Bartsch, Martha Nussbaum, trad. de Elaine Fantham, Harry M. Hine, James Ker e Gareth D. Williams. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2014⁵. *Cartas a Lucílio*, trad., prefácio e notas de José António Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

II — Outros textos

- Aeschlyi. 1990. *Tragoediae*, cum incerti poetae *Prometheo*, ed. Martin L. West. Stutgaridae: Teubneri.
- Aristóteles. 2005. *Retórica*, volume 3, tomo 1, pref. e intr. de Manuel Alexandre Júnior, trad. e notas de M. A. Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 2008³. *Poética*, pref. de Maria Helena da Rocha Pereira, trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- . 2010. *Sobre a Alma*, trad. Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 2010. *Partes dos Animais*, trad. de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Aristotelis. 1959^R. *Ethica Nicomachea*, recognouit breuque adnotatione critica instruxit I. Bymater. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- . 1959. *De Anima*, recognouit breuque adnotatione instruxit W. D. Ross. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Aristotle. 1956. *Les Parties des Animaux*, texto estabelecido e trad. por Pierre Louis. Paris: Les Belles Lettres.
- . 1964. *On the soul, Parva Naturalia, On Breath*, trad. W. S. Hett. London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1968. *Poetics*, intr., comentário e apêndices de D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press.
- Arnim, Ioannes von, ed. 1964. *Stoicorum Veterum Fragmenta*, vols. 1-4. Stutgardiae: in aedibus B. G. Teubneri.
- Apollonios Rhodios. 2007. *The Argonautika*, trad., intr. e comentário de Peter Gree. Berkeley: University of California Press.
- Brumoy, P. 1821. *Le Théâtre des grecs*. Seconde Édition Complète, revue, corrigée et augmentée de la traduction d'un choix de fragments de poètes grecs, tragiques et comiques par M. Rasul-Sochette. Paris: s/ed.
- Cicero. 1948^R. *De Fato, Paradoxa Stoicorum, De Partitione Oratoria*, trad. Harris Rackham, M. A. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1971. *De Senectute, De Amicitia, De Diuinatione*, trad. William Armistead Falconer. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1972^R. *De Natura Deorum, Academica*, trad. Harris Rackham, M. A. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Cícero. 2012. *Textos Filosóficos*, trad., intr. e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Cicéron. 1931. *Tusculanes*, Tome II (III-V), ed. Georges Fohlen, trad. de Jules Humbert. Paris: Les Belles Lettres.
- . 1967. *Des termes extrêmes des biens et des maux*, tomo I e II, texto estabelecido e trad. de Jules Martha. Paris: Les Belles Lettres.
- Chrysippe. 2004. *Oeuvre philosophique*, vol. I e II, textos trad. de Richard Dufour. Paris: Les Belles Lettres.
- Diógenes Laercio. 2008^R. *Vida de los Filósofos Ilustres*, trad. de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial.
- Diogenis Laertii. 2008. *Vitae Philosophorum*, vol. 1, livros 1-10, ed. de Miroslav Marcovich. Berlin: de Gruyter.
- Diogenes Laertius. 2013. *Lives of Eminent Philosophers*, ed., intr. de Tiziano Dorandi. Cambridge: University Press.
- Dostoiévski, Fiódor. 2006⁴. *Crime e castigo*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Presença.
- Epictetus. 1956, 1959. *The Discourses as reported by Arrian, The Manual and Fragments*, vol. 1 e vol. 2. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- . 2010². *A arte de viver*, intr., trad. e notas de Carlos de Jesus. Lisboa: Edições Sílabo.
- Ésquilo. 1998. *Oresteia: Agamémnon. Coéforas. Euménides*, intr. e trad. de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- Eurípides. 1984. *Fabulae*, tomo 1: *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, ed. James Diggle. Oxonii: Oxford University Press.
- . 1992⁴. *Fabulae*, tomo 2: *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, ed. James Diggle. Oxonii: Oxford University Press.
- . 1994. *Fabulae*, tomo 3: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, ed James Diggle. Oxonii: Oxford University Press.
- Eurípides. 2009. *Tragédias*, vol. 1, intr. Maria de Fátima Sousa e Silva, intr., trad. e notas de Carmen L. Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira, Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 2010. *Tragédias*, vol. 2, intr. Maria de Fátima Sousa e Silva, intr., trad. e notas de Frederico Lourenço, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, José Luís Coelho, Carlos Ferreira Santos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Galen. 1821-1833. *Opera omnia*, vol. 5, ed. por Karl Gottlob Kühn. Lipsiae: Prostat in officina libraria Car. Cnoblochii.
- Garrett, J. B. de Almeida. 1845⁴. *Teatro*, I: *Catão*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Homero. 2005. *Iliada*, trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Homerus. 1998-2000. *Ilias*, recensuit Martin L. West. Bibliotheca Teubneriana. Vol. 1, Stuttgart & Leipzig; vol. 2, München & Leipzig.
- Horace. 1989. *Epistles*, book II and *Epistle to the Pisones* ('Ars Poetica'), ed. Niall Rudd. Cambridge: University Press.
- Horácio. 2012. *Arte Poética: Sátira I, 4; Epístolas II, 1, a Augusto; II, 2, a Floro; Epístola aos Pisões, ou Arte Poética*, intr., trad. e notas de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Inwood, Brad, Lloyd P. Gerson, trad. 2008. *The Stoics Reader: Selected Writings and Testimonia*. Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Marcus Aurelius. 2003. *Meditations*, ed. e trad. de C. R. Haines. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Ovid. 2005. *Heroides*, 2 vols. ed. de Arthur Palmer, nova intr. e bibl. por Duncan F. Kennedy. Devon: Bristol Phoenix.
- Ovídio. 2007. *Metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Ovidius Nasus. 2004. *Metamorphoses*, ed. de R. J. Tarrant. Oxford: Clarendon Press.
- Petrônio. 2005. *Satyricon*, trad. de Delfim F. Leão. Lisboa: Cotovia.
- Platão. 2010¹². *A República*, intr., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Platonis. 2003. *Rempublicam*, recognouit breuique adnotatione critica instruxit S. R. Slings. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- Plutarch. 1962. *Moralia*, 6, trad. de W. C. Helmbold. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- . 1976. *Moralia*, 13. 2, trad. de Harold Cherniss. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Posidonius. 1989². *The Fragments*, ed. L. Edelstein e I. G. Kidd. Cambridge: University Press.
- Sextus Empiricus. 1968. *Against the Physicists, Against the Ethicists*, trad. de R. G. Bury (Rev.). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- . 1971. *Against Professors*, trad. de R. G. Bury (Rev.). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

- Sófocles. 2003. *Tragédias*, pref. de Maria do Céu Fialho, intr. e trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Minerva.
- Sophocle. 1992. *Théâtre complet*, pref. de Pierre Vidal-Naquet, trad. de Paul Mazon, notas de René Langumier. Paris: Gallimard.
- Suetonius. 1979. *The Lives of the Caesars*, vol. 1, trad. de J. C. Rolfe. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- The Elder Seneca. 1974. *Controuersiae*, livros 7-10, *Suasoriae*, trad. de M. Winterbottom. London: Harvard University Press.
- Vergílio. 2011³. *Eneida*, trad. Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio Lopes Alves de Sousa. Lisboa: Bertrand.
- Vergilius Maro, P. 1990. *Opera*, ed. R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press.

III — Estudos e obras de referência

- Adam-Maillet, Maryse *et alii*. 1997. *Analyses & réflexions sur Sénèque, Médée*. Paris: Ellipses.
- Alberti, Carine. 2002/1. Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque. Réinterprétation des mythes antiques: vers une tragédie plus humaine. *Le Philosophaire* 16: 179-194.
- Antunes, P.^o Manuel, sj. 2007. *Obra Completa, Tomo I, Theoria: Cultura e Civilização, Volume I, Cultura Clássica (Estudos)*, ed. crítica, coord. Arnaldo do Espírito Santo. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Arcellaschi, André. 1990. La “Nature” dans la Phèdre de Sénèque. *Vita Latina*, 117: 37-47.
- Armisen-Marchetti, Mireille. 1990. La passion de Phèdre. *Vita Latina*, 117: 26-36.
- . 1996. Des mots et des choses: quelques remarques sur le style du moraliste Sénèque. *Vita Latina*, 141: 5-13.
- . 2012. La philosophie selon Sénèque: apprentissage ou révélation? In *Révélation et Apprentissage dans les textes grecs et latins*. Coord. Abel N. Pena. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa: 29-44.
- Asmis, Elizabeth, Shadi Bartsch, Martha Nussbaum, ed. 2010. *Anger, Mercy, Revenge*, trad. de Robert A. Kaster e Martha Nussbaum. Chicago: The University of Chicago Press: vii-xxvi.

- Auvray, Clara-Emmanuelle. 1989. *Folie et Douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta: Recherches sur l'Expression Esthétique de l'Ascèse Stoïcienne chez Sénèque*. Frankfurt am Main, New York: Lang.
- . 1995. Hercule à l'épreuve de la folie. Une relecture stoïcienne de la tradition grecque. *Vita Latina*, n.º 139: 46-51.
- Aygon, Jean-Pierre. 2000. Le jeu des passions dans la Médée de Sénèque (v. 893-971). *Vita Latina*, 160: 21-31.
- . 2008. Comment interpréter le suicide de Phèdre (Sénèque, Phae. 1154-1198)? *Vita Latina*, 179: 87-98.
- , coord. 2014. *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- . 2014. Les tragédies de Sénèque: cohérence dramaturgique, mise en scène et interprétation 'stoïcienne'. In *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?* Coord. Jean-Pierre Aygon. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 13-33.
- Balula, João Paulo Rodrigues. 1994. *Mora mortis: Os caminhos do sofrimento e da liberdade nas Troades de Séneca*. Diss. de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Barbosa, Manuel José de Sousa. 2009. Introdução. In Luís da Cruz. *Teatro*, Tomo 1, *Sedecias*, estabelecimento do texto latino, introdução, tradução, notas e comentário de M. J. S. Barbosa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra (Portugaliae Monumenta Neolatina, vol. 5): 5-49.
- . 2002. Pervivências de Séneca no teatro jesuítico. O caso da tragédia *Sedecias* de Luís da Cruz. In *De Augusto a Adriano: Actas de Colóquio de Literatura Latina (Lisboa, 2000. Novembro, 29-30)*. Coord. de Aires A. Nascimento. Lisboa: Euphrosyne, Centro de Estudos Clássicos: 221-229.
- Barthes, Roland. 1997. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70.
- Bartsch, Shadi, Alessandro Schiesaro, eds. 2015. *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: University Press.
- Bloch, René. 2005. Inachus. In *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World, New Pauly*. Ed. Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Antiquity, vol. 6. Leiden, Boston: Brill: 759-760.
- Borgo, Antonella. 1993. *Lessico Parentale in Seneca Tragico*. Nápoles: Loffredo Editore.
- . 1998. *Lessico Morale di Seneca*. Nápoles: Loffredo Editore.

- Boyle, Anthony J. 1997. *Tragic Seneca: an Essay in the Theatrical Tradition*. London, New York: Routledge.
- . 2006. *Roman tragedy*. London, New York: Routledge.
- Braund, Susanna. 2015. Seneca *Multiplex*: The Phases (and Phrases) of Seneca's Life and Works. In *The Cambridge Companion to Seneca*, eds. Shadi Bartsch, Alessandro Schiesaro. Cambridge: University Press: 15-28.
- Bréhier, Émile. 1910. *Chrysippe les grands philosophes*. Paris: Félix Alcan.
- . 1928. *Théorie des Incorporels dans L'ancien stoïcisme*. Paris: Vrin.
- Brennan, Tad. 2005. *The Stoic Life: Emotions, Duties, and Fate*. Oxford: Clarendon Press.
- Brun, Jean. 1958. *Le stoïcisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bodson, Arthur. 1967. *La morale sociale des derniers stoïciens, Sénèque, Épictète et Marc Aurèle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Buckley, Emma. 2013. Senecan Tragedy. In *A Companion to the Neronian age*, ed. Emma Buckley e Martin T. Dinter. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Burian, Peter. 2006. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. Pat E. Easterling. Cambridge: University Press: 178-208.
- Bushnell, Rebecca, ed. 2005. *A Companion to Tragedy*. Malden: Blackwell.
- Calder III, William M. 1962. Oedipus Tyrannus 1515-30. *Classical Philology*, 57: 219-229.
- . 1970. Originality in Seneca's *Troades*. *Classical Philology*, vol. 65: 75-82.
- . 1975. The Size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*. *Classical Philology*, 70: 32-35.
- . 1976a. Seneca's *Agamemnon*. *Classical Philology*, 71: 27-36.
- . 1976b. Seneca: Tragedian of Imperial Rome. *The Classical Journal*, 72: 1-11.
- . 1984. Seneca *Thyestes* 101-6. *Classical Philology*, 79: 225-226.
- Campos, José António Segurado e. 1972. O Simbolismo do Fogo nas Tragédias de Séneca. *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, 5: 185-247.
- . 1973-1974. A Narração de Euríates (Séneca, *Agamémnon*, 421-578). *Euphrosyne*, 6: 49-70.
- . 1977. Séneca e Hércules (Observações sobre *Hercules Furens*). *Euphrosyne*, nova série, vol. 8. Lisboa: 161-168.
- . 1982. Sur la typologie des personnages dans les tragedies de Sénèque. In *Neronia 1977. Actes du 2.^e Colloque de la Société Internationale d'Études Néroniennes*, ed. Jean-Michel Croisille, P-M Fauchère. Clermont-Ferrand: Adosa: 155-176.
- . 1983/1984. Notas para uma leitura da *Phaedra* de Séneca. *Euphrosyne*, 12. Lisboa: 155-176.

- . 1983/1984. Para uma interpretação do *Oedipus* de Séneca: o Prólogo. *Euphrosyne* 12: 223-232.
- . 1985. A Magia de Medeia. *Euphrosyne*, 13: 205-217.
- . 1987. A linguagem dos gestos no teatro de Séneca. *Euphrosyne* 15: 109-134.
- . 1997. *Ratio* e *Voluntas* no Pensamento de Séneca. *Classica: boletim de pedagogia e cultura* 22: 79-92.
- . 1999. Séneca, Brecht e o Teatro de Séneca. *Classica: boletim de pedagogia e cultura* 23: 9-26.
- . 2001. Tragédia e justiça no teatro de Séneca. In *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, coord. por Maria Fernanda Brasete. Aveiro: Universidade de Aveiro: 153-177.
- Cardoso, Zélia de Almeida. 2005. *Estudos sobre as tragédias de Séneca*. São Paulo: Alameda.
- Cattin, Aurèle. 1963. *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*. Tese de Doutorado. Faculté de Lettres de l' Université de Fribourg.
- Chaumartin, François-Régis. 2014. Philosophical Tragedy? In *Brill's Companion to Seneca*, eds. Gregor Damschen, Andreas Heil. Leiden, Boston: Brill: 653-669.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. 1990. *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.
- Citti, Francesco. 2012. *Cura sui. Studi sul Lessico Filosofico di Seneca*. Amsterdam: Hakkert.
- Cleasby, Harold Loomis. 1907. The *Medea* of Seneca. *Harvard Studies in Classical Philology*, 18: 39-71.
- Codoñer, Carmen. 1988. Estudio preliminar. In *Sobre la clemencia*. Madrid: Tecnos: 4-17.
- Colakis, Marianthe. 1985. Life after Death in Seneca's 'Troades'. *Classical World*, 78: 149-155.
- Conde Guerri, Elena. 1979. *La Sociedad Romana en Seneca*. s/ l.: Departamento de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- Connory, Gabriel. 1941. *Analysis of the Philosophy of Lucius Annaeus Seneca*. Diss. de Mestrado. Universidade de Loyola.
- Conte, Gian Biagio. 1999. *Latin Literature: A History*, trad. Joseph B. Solodow. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Coulson, Frank T. 1989. Seneca, *Troades* 1109-10. *Classical Quarterly*, vol. 3: 565-566.

- Crewe, Jonathan V. 1990. The Violence of Drama: Towards a Reading of the Senecan *Phaedra*. *boundary 2*, 17: 95-115.
- Cuesta, Salvador. 1945. *El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de San Agustín. Estudio sobre dos concepciones del Universo a través de un problema antropológico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Curley, III, Thomas F. 1986. *The Nature of Senecan Drama*. Roma: Ateneo.
- Damschen, Gregor, Andreas Heil, eds. 2014. *Brill's Companion to Seneca*. Leiden, Boston: Brill.
- Dangel, Jacqueline. 2001. Monodie et chœurs dans la Médée de Sénèque. *Vita Latina*, 162: 11-21.
- Davies, Mark. 2014. Living with Seneca through his *Epistles*. *Greece & Rome*, 61: 68-90.
- Davis, P. J. 1989. The Chorus in Seneca's *Thyestes*. *Classical Quarterly*, 39: 421-435.
- Deserto, Jorge. 2004. A representação da História na tragédia grega. In *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*, vol. 1, coord. por Maria de Fátima Marinho, Francisco Topa. Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos: 201-207.
- Dionigi, Ivano. 1999. I diversi volti di Seneca. In *Seneca nella coscienza dell'Europa*, eds. J. M. André, Ivano Dionigi. Milano: Bruno Mondadori: 1-10.
- Domingo Malvadi, Arantxa. 2005. El Padre Pedro Pablo Acevedo (1522-1573) y la didáctica del latín en la Compañía de Jesús. In *Luis da Cruz, S. J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios: Actas de Colóquio comemorativo do IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004)*, coord. Aires A. Nascimento e Manuel de Sousa Barbosa. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos: 37-66.
- Duarte, Ricardo. 2008. *De mater a monstrum: o abismo dos affectus estóicos na Medea de Séneca*. Diss. de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- . 2012. Ambiguidade, morte e cegueira no *Édipo* de Séneca. *Cadmo*, 22: 161-175.
- Dupont, Florence. 1995. *Les Monstres de Sénèque*. Paris: Belin.
- . 2000. *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin.
- Duret, Luc. 1983. Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne. In *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II 32. 2. Berlin, Nova Iorque: Walter de Gruyter: 1147-1560.
- Easterling, Pat E., ed. 2006. *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.

- . 2006. Form and performance. In *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. por Pat E. Easterling. Cambridge: University Press: 151-177.
- Elorduy, Eleuterio, S.J. 1972. *El Estoicismo*, con la colaboración de J. Pérez Alonso, vol. 1-2. Madrid: Gredos.
- Ernout, Alfred. 1953. *Morphologie historique du latin*. Paris: Klincksieck.
- Ernout, Alfred, Antoine Meillet. 2001^R. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Ernout, Alfred, François Thomas. 1984. *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck.
- Evans, Elizabeth C. 1950. A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 81: 169-184.
- Faider, Paul. 1926. Le théâtre de Sénèque. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 5, fasc. 2-3: 323-338.
- Fedeli, Paolo, ed. 2001. *Scienza, Cultura, Morale in Seneca*. Bari: Edipuglia.
- Ferreira, Paulo Sérgio Margarido. 2011. *Sêneca em cena: enquadramento na tradição dramática greco-latina*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- . 2011. O *Extispicium* no *Oedipus* de Séneca e a *Guernica* de Picasso. *Mundo & Letras*, 2: 75-84.
- Fillion-Lahille, Janine. 1984. *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*. Paris: Klincksieck.
- Fitch, John G. 1981a. Notes on Seneca's Hercules Furens. *Transactions of the American Philological Association*, 111: 65-70.
- . 1981b. Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. *American Journal of Philology*, 102: 289-307.
- . 1986. Seneca, Troades 197, 578, 584. *American Journal of Philology*, 107: 270-273.
- . 1987. *Seneca's Anapaests: Metre, Colometry, Text and Artistry in the Anapaests of Seneca's Tragedies*. Atlanta, Georgia: American Classical Studies.
- . 2000. Playing Seneca? In *Seneca in Performance*, ed. George W. M. Harrison. London: Duckworth: 1-12.
- . 2004b. *Annaeana Tragica: Notes on the text of Seneca's Tragedies*. Leiden, Boston: Brill.
- . ed. 2008. *Oxford Readings in Classical Studies: Seneca*. Oxford: University Press.
- Frank, Marica. 1992. A Note on the Text of Seneca's *Phoenissae*. *Classical Quarterly*, 42. 1: 284.

- Galimberti-Biffino, Giovanna. 1996. La Médée de Sénèque, une tragédie “annoncée”: Medea superest (166); Medea... fiam (171); Medea nunc sum (910). *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n.º 1: 44-54.
- Garelli-François, M. H. 1997. Sénèque et le temps dramatique [“Omnium temporum in unum collectio”]. *Vita Latina*, 147: 20-29.
- Garton, Charles. 1959. The Background to Character Portrayal in Seneca. *Classical Philology*, 54: 1-9.
- Giancotti, Francesco. 1953. *Saggio sulle Tragedie di Seneca*. Roma, Nápoles: Società Editrice Dante Alighieri.
- . 1986. *Poesia e Filosofia in Seneca Tragico: La Fedra*. Torino: Celid.
- Glare, Peter G. W., ed. 2006^R. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University.
- Goldberg, Sander M. 1996. The Fall and Rise of Roman Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, 126: 265-286.
- . 2014. Greek and Roman Elements in Senecan Tragedy. In *Brill's Companion to Seneca*, eds. Gregor Damschen, Andreas Heil. Leiden, Boston: Brill: 639-652.
- Goldschmidt, Victor. 1979. *Le Système Stoïcien et l'idée de temps*. Paris: Vrin.
- Gonçalves, Carla. 2003. *Invectiva na Tragédia de Séneca*. Coimbra: Colibri.
- Grant, M. D. 1999. Plautus and Seneca: Acting in Nero's Rome. *Greece & Rome*, 46: 27-33.
- Gregory, Justina, ed. 2005. *A Companion to Greek Tragedy*. Malden: Blackwell.
- Graver, Margaret R. 2007. *Stoicism and Emotion*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Griffin, Miriam. 1992. *Seneca: A Philosopher in Politics*. Oxford: Clarendon Press.
- Grimal, Pierre. 1964. Les Tragédies de Sénèque. In *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*. Org. por Jean Jacquot, Marcel Oddon. Paris: CNRS: 1-10.
- . 1966. Sénèque et la pensée grecque. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n.º 3: 317-330.
- . 1979. Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque. *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 123e année, n.º 2: 205-220.
- Guastella, Gianni. 2001. Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea. *Classical Antiquity*, 20: 197-220.
- Gunderson, Erik. 2015. *The Sublime Seneca: Ethics, literature, metaphysics*. Cambridge: University Press.

- Hadas, Moses. 1939. The Roman Stamp of Seneca's Tragedies. *American Journal of Philology*, 60, 2: 220-231.
- Hadot, Pierre. 1992. *La Citadelle intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle*. Paris: Fayard.
- Harrison, George W. M., ed. 2000. *Seneca in Performance*. London: Duckworth.
- . 2000. *Semper ego auditor tantum?*: Performance and Physical Setting of Seneca's Plays. In *Seneca in Performance*, ed. George W. M. Harrison. London: Duckworth:137-149.
- . 2014. Characters. In *Brill's Companion to Seneca*, eds. Gregor Damschen, Andreas Heil. Leiden, Boston: Brill: 593-613.
- Hegel, G. W. F. 1993. *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães editores.
- Heil, Andreas. 2014. Vision, Sound, and Silence in the "Drama of the Word". In *Brill's Companion to Seneca*, eds. Gregor Damschen, Andreas Heil. Leiden, Boston: Brill: 547-560.
- Hendry, Michael. 2000. A Beastly Love Triangle? Seneca, Agamemnon 737-40. *Classical Quarterly*, 50: 317-320.
- Henry, Denis e B. Walker. 1963. Seneca and the 'Agamemnon': Some Thoughts on Tragic Doom. *Classical Philology*, 58: 1-10.
- . 1965. The Futility of Action: A Study of Seneca's 'Hercules Furens'. *Classical Philology*, 60: 11-22.
- . 1966. Phantasmagoria and Idyll: An Element of Seneca's *Phaedra*. *Greece & Rome*, 13: 223-239.
- . 1967. Loss of Identity: *Medea Superest?*: A Study of Seneca's *Medea*. *Classical Philology*, 62: 169-181.
- Herrmann, Léon. 1924. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres.
- Hijmans Jr., B. L. 1966. Drama in Seneca's Stoicism. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 97: 237-251.
- Hill, D. E. 2000. Seneca's Choruses. *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 53, Fasc. 5 (Outubro):561-587.
- Hook, Brian S. 2000. Nothing within which passeth show: Character and *color* in Senecan Tragedy. In *Seneca in Performance*. ed. por George W. M. Harrison. Duckworth: The Classical Press of Wales, 53-71.
- Hudson-Williams, A. 1981. Seneca, Agamemnon 425-30. *Classical Quarterly*, 31: 181-182.

- Huhn, Helmut, Martin Vöhler. 2010. Oedipus. In *Brill's New Pauly Supplements I - Volume 4: The Reception of Myth and Mythology*, ed. Maria Moog-Grünwald. Leiden, Boston: Brill: 458-469.
- Inwood, Brad. 1999^R. *Ethics and Human Action in Early Stoicism*. Oxford: University Press.
- . 2008^R. *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2009. *The Cambridge Companion to the Stoics*. Cambridge: University Press.
- Irvine, William B. 2009. *A Guide to the Good Life: The Ancient Art of Stoic Joy*. Oxford: University Press.
- Isaacs, Alan, ed. 2003. *A Dictionary of Physics*. Oxford: University Press.
- Jacquot, Jean, Marcel Oddon, org. 1964. *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*. Paris: CNRS.
- Johnston, Sarah Iles. 2004. Erinyes. In *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World, New Pauly*, ed. Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Antiquity, vol. 5. Leiden, Boston: Brill: 34-35.
- . 2006. Megaera. In *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World, New Pauly*, ed. Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Antiquity, vol. 8. Leiden, Boston: Brill: 595-596.
- Ker, James. 2009. *The Deaths of Seneca*. Oxford: University Press.
- King, Christine M. 1971. Seneca's *Hercules Oetaeus*: A Stoic Interpretation of the Greek Myth. *Greece & Rome*, 18: 215-222.
- Knight, William Francis Jackson. 1932. Magical Motives in Seneca's *Troades*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 63: 20-33.
- Kohn, David. 2001. *The Poetics of Seneca's Oedipus*. Diss. Doutorado. Universidade de Minnesota.
- Kohn, Thomas. 2013. *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Kovacs, David. 2007. Envy and "Akrasia" in Seneca's "Thyestes". *Classical Quarterly*, 57: 787-791.
- Kugelmeier, Christoph. 2014. Seneca's Tragedies and the Theatres of their Time: Opportunities or Obstacles for Staging? In *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?*, coord. Jean-Pierre Aygon. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 59-81.
- Larson, Victoria Tietze. 1994. *The role of description in Senecan tragedy*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Lausberg, Heinrich. 1975^R, 1967-1968. *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. I-III, versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- . 2004⁵. *Elementos de Retórica Literária*, trad. Raul Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Lavery, Gérard B. 1987. Sons and Rulers: Paradox in Seneca's De Ira. *L'antiquité classique*, 56: 279-283.
- Lawall, Gilbert. 1982. Death and Perspective in Seneca's 'Troades'. *Classical Journal*, 77: 244-252.
- Liddel, Henry George, Robert Scott. 1995⁹. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: University Press.
- Liebermann, Wolf-Lüder. 2014. Medea. In *The Cambridge Companion to Seneca*, eds. Shadi Bartsch, Alessandro Schiesaro. Cambridge: University Press: 459-474.
- Littlewood, C. A. J. 2007^R. *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*. Oxford: University Press.
- Long, A. A., ed. 1971. *Problems in Stoicism*. London: The Athlone Press.
- , D. N. Seddley. 2000-2006. *The Hellenistic Philosophers*. Cambridge: University Press.
- Lourenço, Frederico. 2004. *Grécia revisitada: ensaios sobre cultura grega*. Lisboa: Cotovia.
- Lucas, F. L. 1921. The Octavia. *The Classical Review*, 35: 91-93.
- Lucius Annaeus Seneca*. 1994. *Tragoediae Index verborum: Relèves Lexicaux et Grammaticaux*, ed. Joseph Denooz. Hildesheim: Georg Olms.
- MacMullen, Ramsay. 1966. *Enemies of the Roman Order. Treason, Unrest, and Alienation in the Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Mader, Gottfried. 2014. *Hoc quod uolo / me nolle: Counter-Volition and Identity Management in Senecan Tragedy*. In *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 125-161.
- Marti, Berthe M. 1945. Seneca's Tragedies. A New Interpretation. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 76: 216-245.
- . 1947. The Prototypes of Seneca's Tragedies. *Classical Philology*, vol. 42, n.º 1: 1-16.
- Martin, René. 1997. Médée, d'Euripide à Sénèque. In *Analyses & réflexions sur Sénèque, Médée*, ed. Adam-Maillet, Maryse et alii. Paris: Ellipses: 34-38.
- Martino, Francesco de, Carmen Morenilla, ed. 2009. *Legitimación e Institucionalización política de la violencia*. Bari: Levante Editori.

- , ed. 2010. *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica: La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari: Levante Editori.
- Mastronarde, Donald J. 1970. Seneca's Oedipus: The Drama in the Word. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101: 291-315.
- Matias, Mariana Montalvão Horta e Costa. 2009. *Paisagens Naturais e Paisagens da Alma no Drama Senequiano — Troades e Thyestes*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Mayer, Roland. 2002. *Seneca: Phaedra*. Londres: Duckworth.
- . 1994. Personata Stoa: Neostoicism and Senecan Tragedy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 57: 151-174.
- Mazzoli, Giancarlo. 1970. *Seneca e la Poesia*. Milano: Casa Editrice Ceschina.
- . 2014. *Iam scelus esse contextum (Questions naturelles IVa, praef. 19)*. La tragédie sénéquienne. In *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?* coord. Jean-Pierre Aygon. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 97-110.
- Meltzer, Gary. 1988. Dark Wit and Black Humor in Seneca's *Thyestes*. *Transactions of the American Philological Association*, 118: 309-330.
- Mendell, Clarence W. 1968. *Our Seneca*. Yale: Archon Books.
- Michaud, Jean-Noël. 1994. L'Hercules Furens: de la folie dans la tragédie à la tragédie, spectacle de la folie. *Vita Latina*, 136: 8-20.
- Mignacca, Oriana. 2014. *Et genitor in te totus*. Les liens de parenté dans la *Phèdre* de Sénèque comme système d'antithèses. In *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?* coord. Jean-Pierre Aygon. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 165-177.
- Miranda, Margarida. 2005. Miguel Venegas S.J. e Luís da Cruz S.J. : o mestre e o discípulo. In *Luís da Cruz, S. J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios: Actas de Colóquio comemorativo do IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004)*. Coord. Aires A. Nascimento e Manuel de Sousa Barbosa. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos: 75-88.
- . 2006. Miguel Venegas S.I. e o princípio de um ciclo trágico na Europa. In *Teatro Neolatino em Portugal no contexto da Europa: 450 anos de Diogo de Teive*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 287-309.
- Moreau, Joseph. 1979. *Stoïcisme – Épicurisme: Tradition Hellénique*. Paris: Vrin.
- Motto, Anna Lydia e John R. Clark. 1955. Seneca on Death and Immortality. *Classical Journal*, 50: 187-189.

- . 1981. Maxima Virtus in Seneca's Hercules Furens. *Classical Philology*, 76: 101-117.
- . 1987. Time in Seneca: Past, Present, Future. *Emerita*, 55: 31-41.
- . 1994. The Monster in Seneca's Hercules Furens 926-939. *Classical Philology*, 89: 269-272.
- . 1996. Seneca's visionary drama. *Classica: Boletim de Pedagogia e Cultura* 21: 155-163.
- Nussbaum, Martha C. 1994. *The Therapy of Desire: Theory and practice in Hellenistic Ethics*. Princeton, New Jersey: University Press.
- . 2006. Poetry and the passions: two Stoic views. In *Passions & Perceptions: Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, ed. por Jacques Brunschwig e Martha C. Nussbaum. Cambridge: University Press: 97-149.
- Ogden, Daniel. 2002. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: a Sourcebook*. Oxford: University Press.
- Olberding, Amy. "A little throat cutting in the meantime": Seneca's Violent Imagery. *Philosophy and Literature*, 32: 130-144.
- Oliveira, Francisco de. 1999. Imagem do poder na tragédia de Séneca. *Humanitas*, 51: 49-83.
- Owen, William H. 1968. Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 99: 291-313.
- Pack, Roger A. 1940. On Guilt and Error in Senecan Tragedy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71: 360-371.
- Papadopoulou, Thalia. 2004. Herakles and Hercules: the Hero's Ambivalence in Euripides and Seneca. *Mnemosyne*, 57: 257-283.
- Paré-Rey, Pascale. 2012. Flores et acumina. *Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*. Paris: De Boccard.
- . 2014. Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires? Réflexions sur quelques principes de composition. In *Pallas: Sénèque, un philosophe homme de théâtre?* coord. Jean-Pierre Aygon. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail: 33-57.
- Parroni, Piergiorgio, ed. 2000. *Seneca e il suo tempo*. Roma: Salerno Editrice.
- Paschalis, Michael. 1994. The Bull and the Horse: Animal Theme and Imagery in Seneca's Phaedra. *The American Journal of Philology*, 115: 105-128.
- Pease, Arthur Stanley. 1918. On the Authenticity of the Hercules Oetaeus. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 49: 3-26.

- Pernot, Laurent. 2005. *Rhetoric in Antiquity*, trad. W. E. Higgins. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.
- Pimentel, Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa. 1987. A conciliação da estética literária e da filosofia de Séneca: A tragédia *Phaedra*. *Euphrosyne*, 15: 257-268.
- . 1993. Quo verget furor? *Aspectos estoicos na Phaedra de Séneca*. Lisboa: Colibri.
- . 1999. A *Meditatio Mortis* nas Tragédias de Séneca. *Classica: Boletim de Pedagogia e Cultura*, 23: 27-45.
- . 2001. Teatro, actores e público no Alto Império romano. In *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, coord. Maria Fernanda Brasete. Aveiro: Universidade de Aveiro: 329-48.
- . 2004. Estoicismo e figuras femininas em Séneca. *Brotéria* 158: 251-268.
- Pociña Pérez, Andrés. 1976. Finalidad politico-didactica de las tragedias de Seneca. *Emerita*, 44: 279-301.
- . 2001. O amor de Medeia, visto por Eurípides e Séneca. In *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, coord. Maria Fernanda Brasete. Aveiro: Universidade de Aveiro: 131-152.
- . 2002. As tragédias de Séneca, como modelo do teatro dos Jesuítas: dois modelos da Espanha e da Polónia. *Humanitas*, 54: 333-350.
- Poe, Joe Park. 1969. An Analysis of Seneca's Thyestes. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 100: 355-376.
- Pratt Jr., Norman T. 1948. The Stoic Base of Senecan Drama. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 79: 1-11.
- . 1963. Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 94: 199-234.
- . 1983. *Seneca's Drama*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press.
- Reesor, Margeret E. 1978. Necessity and Fate in Stoic Philosophy. In *The Stoics*, ed. John M. Rist. Berkeley: University of California Press: 187-202.
- Reis, Carlos, Ana Cristina M. Lopes. 2000⁷. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Revel-Mouroz, Mariane. 1997. Sénèque et la fascination des ténèbres. In *Analyses & réflexions sur Sénèque, Médée*, ed. Adam-Maillet, Maryse et alii. Paris: Ellipses: 29-32.
- Rist, John Michael. 1977. *Stoic Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , ed. 1978. *The Stoics*. Berkeley: University of California Press.
- Robin, Léon. 1938. *La morale antique*. Paris: Félix Alcan.
- Rodis-Lewis, Geneviève. 1970. *La morale stoïcienne*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Roisman, Hanna M. 2000. A new look at Seneca's *Phaedra*. In *Seneca in Performance*, ed. por George W. M. Harrison. Duckworth: The Classical Press of Wales: 73-86.
- Rosenmeyer, Thomas G. 1989. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley: University of California Press.
- . 2000. Seneca and Nature. *Arethusa* 33: 99-119.
- Rosivach, Vincent J. 1995. Seneca on Fear of Poverty in the *Epistulae Morales*. *L'antiquité classique*, 64: 91-98.
- Salles, Ricardo. 2009. *God and Cosmos in Stoicism*. Oxford: University Press.
- Sandbach, Francis Henry. 1975. *The Stoics*. Londres: Chatto & Windus.
- Schiesaro, Alessandro. 2003. *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: University Press.
- . 2005. Roman Tragedy. In *A Companion to Tragedy*, ed. Rebecca W. Bushnell. Malden: Blackwell.
- Sedley, David, ed. 2003. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*. Cambridge: University Press.
- . 2009. The School, from Zeno to Arius Didymus. In *The Cambridge Companion to the Stoics*, ed. por Brad Inwood. Cambridge: University Press.
- Segal, Charles. 1986. *Language and desire in Seneca's Phaedra*. Princeton, New Jersey: University Press.
- Seidensticker, Bernd e David Armstrong. 1985. Seneca tragicus 1878-1978 (with Addenda 1979ff.). In *ANRW II 32.2*, ed. Herausgegeben von Hildegard Temporini e Wolfgang Haase. Berlim, New York: de Gruyter: 916-968.
- Sellars, John. 2010^R. *Stoicism*. Durham: Acumen.
- Serra, José Pedro. 2006. *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Shelton, Jo-Ann. 1978. Seneca's *Hercules Furens*: Theme, Structure and Style. *Hypomnemata*, 50. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht.
- . 2000. The Spectacle of Death in Seneca's *Troades*. In *Seneca in Performance*, ed. George W. M. Harrison. London: Duckworth: 87-118.
- Silva, Ana Filipa Isidoro. 2008. *O mito de Hércules recriado: da loucura trágica de Eurípides à serenidade estoica de Séneca*. Diss. de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- . 2015. *Amor Morbus* em *Phaedra*: o mito e a doutrina estoica dos *affectus*. In *Revisitar o mito / Myths Revisited*, org. Abel Nascimento Pena et alii. Vila Nova de Famalicão: Húmus: 99-106.
- Soares, Nair de Nazaré Castro. 2004. O drama dos Atridas. A tragédia *Thyestes* de Séneca. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6: 51-98.
- Spanneut, Michel. 1973. *Permanence du Stoïcisme de Zénon à Malraux*. Gembloux: J. Duculot.
- Staley, Gregory Allan. 1975. *Ira; Theme and Form in Senecan Tragedy*. PhD. Diss. Faculty of Princeton University.
- . 2010. *Seneca and the idea of tragedy*. Oxford: University Press.
- Star, Christopher. 2006. Commanding Constantia in Senecan Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, 136: 207-244.
- Steele, R. B. 1922. Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca. *American Journal of Philology*, 43: 1-31.
- Strange, Steven K., Jack Zupko. 2004. *Stoicism: Traditions and Transformations*. Cambridge: University Press.
- Stroh, Wilfried. 2014. *Troas*. In *Brill's Companion to Seneca*, eds. Gregor Damschen, Andreas Heil. Leiden, Boston: Brill: 435-447.
- Summers, Walter C. 1905. The Authorship of the Hercules Oetaeus. *The Classical Review*, 19: 40-54.
- Tanner, R. G., N. S. W. Newcastle. 1985. Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy. In *ANRW II 32.2*. ed. por Herausgegeben von Hildegard Temporini e Wolfgang Haase. Berlin, New York: de Gruyter: 1100-1133.
- Tarrant, R. J. 1978. Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology*, 82: 213-263.
- . 1995. Greek and Roman in Seneca's Tragedies. *Harvard Studies in Classical Philology*, 97: 215-230.
- . 2006. Seeing Seneca Whole? In *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, ed. Katharina Volks, Gareth D. Williams. Leiden, Boston: Brill: 1-17.
- Tieleman, Teun. 2003. *Chrysippus' On Affections*. Leiden, Boston: Brill.
- Teixeira, Raquel. 2004. *O De Tranquillitate Animi de Lúcio Aneu Séneca: subsídios para uma análise literária*. Diss. de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Toulze-Morisset, Françoise. 2012. Révélation et apprentissage de la vérité dans l'*Oedipe* de Sénèque. In *Révélation et Apprentissage dans les textes grecs et latins*, coord. Abel N. Pena. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa: 187-214.
- Traina, Alfonso. 1987. *Lo stille "drammatico" del filosofo Seneca*. Bologna: Pàtron.
- Trinacty, Christopher. 2015. Senecan Tragedy. In *The Cambridge Companion to Seneca*, eds. Shadi Bartsch, Alessandro Schiesaro. Cambridge: University Press: 29-40.
- Tynianov, J. 1978. A noção de Construção. In *Teoria da literatura I: textos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70: 143-148.
- . 1978. Da Evolução Literária. In *Teoria da literatura I: textos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70: 151-169.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Os géneros do discurso*, trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
- Tomachevski, B. 1978. Temática. In *Teoria da literatura II: textos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70: 153-201.
- Torre, Chiara. 2014. *Thyestes*. In *Brill's Companion to Seneca*, eds. Gregor Damschen, Andreas Heil. Leiden, Boston: Brill: 501-511.
- Vaan, Michiel de. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*. Leiden, Boston: Brill.
- Varner, Eric R. 2000. Grotesque Vision: Seneca's Tragedies and Neronian Art. In *Seneca in Performance*, ed. George W. M. Harrison. London: Duckworth.
- Veyne, Paul. 2003. *Seneca. The Life of a Stoic*, trad. de David Sullivan. New York, London: Routledge.
- Volks, Katharina, Gareth D. Williams, eds. 2006. *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*. Leiden, Boston: Brill.
- Wagoner, Robert Stephen. 2011. *Curing Human Misery: a Study of Seneca's Moral Philosophy*. Tese de Doutoramento. The University of Arizona.
- Wildberger, Julia, Marcia L. Colish, ed. 2014. *Seneca Philosophus*. Berlin / Boston: de Gruyter.
- Wilson, Emily. 2010. Introdução. In *Seneca, Six Tragedies*, trad., introd. e notas. Oxford: Oxford University Press: vii-xxvi.
- Woodcock, E. C. 1999^R. *A New Latin Syntax*. Londres: Bristol Classical Press.

Index Nominum

A

Acasto, 126, 389, 394
 Acevedo, Pedro Pablo, 36, 411
 Ácio, 240
 Adrasto, 262
 Aérope, 94, 205, 394
 Afrodite, 19, 48, 310
 Agamémnon, 3, 4, 49, 50, 51, 57, 58, 77, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 127, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 207, 208, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 254, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 394, 396
 Agave, 54, 96, 169, 176, 181, 246, 397
 Agenor, 96
 Ájax, 57, 58, 348
 Alexandre, 11
 Alexandre (ver também Páris), 159, 162
 Andrômaca, 44, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 139, 140, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 203, 223, 226, 227, 228, 337, 338, 374, 396
 Anfitrião, 97, 106, 122, 185, 186, 187, 188, 260, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 359, 360, 364, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 382, 383, 384
 Antígona, 45, 50, 51, 111, 112, 170, 172, 175, 178, 179, 180, 248, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263
 Antípatro, 13, 15
 Antônio Ferreira, 36
 Apolo, 7, 58, 96, 97, 104, 105, 107, 156, 157, 158, 160, 161, 170, 239, 241, 242, 244, 269, 343, 346, 351, 352, 374, 379
 Apolodoro, 2, 13
 Apolófanes, 15
 Apsirto, 124, 283, 287, 289, 398
 Aquiles, 44, 49, 50, 52, 79, 146, 148, 150, 153, 156, 159, 164, 221, 222, 224, 225, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 345, 346, 373
 Argos, 4, 7, 49, 53, 66, 74, 120, 124, 162, 166, 205, 209, 218, 260, 264, 332
 Ariadne, 54, 55, 310, 312, 318, 325
 Aríston, 47
 Aristóteles, 11, 38, 39, 40, 59, 61, 96, 309
 Ártemis, 150, 310
 Astianax, 43, 46, 49, 52, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 148, 149, 150, 155, 222, 223, 226, 228, 229, 337, 342
 Átamas, 96

Atena (ver também Palas), 348
 Atenas, 35, 124, 130, 133, 196, 197, 198, 310, 327, 328
 Atreu, 4, 7, 39, 40, 41, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 57, 61, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 88, 90, 94, 134, 135, 137, 139, 162, 166, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 230, 231, 232, 234, 243, 289, 332, 333, 334, 335, 336, 342, 373, 394, 396, 398, 399
 Atrida, 92, 162, 166
 Atridas, 3, 47, 49, 65, 143, 205, 206, 243, 252, 341, 421
 Augusto, 38, 145, 337

B

Baco (ver também Dioniso), 54, 55, 295, 304, 379
 Briseida, 221, 224, 343

C

Cadmo, 54, 96, 171
 Calcas, 86, 148, 149, 223, 338, 340, 341
 Cassandra, 52, 94, 97, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 203, 230, 239, 240, 241, 242, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350
 Cérebro, 44, 120, 374, 378, 383
 Cícero (ver também Arpinate), 5, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 67, 158, 164, 205, 216, 259, 322, 323
 Citéron, 172, 250
 Cleantes, 12, 13, 15, 16, 17, 21
 Clitemnestra, 4, 45, 49, 51, 57, 58, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 127, 155, 156, 157, 161, 162, 164, 165, 166, 203, 208, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 254, 341, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 394, 396
 Colcos, 321
 Córdoba, 5, 35, 36, 44, 47, 244, 396
 Corinto, 7, 48, 96, 100, 102, 109, 124, 125, 128, 192, 193, 194, 244, 245, 251, 282, 284, 287, 293, 299, 306, 351, 354, 356, 357, 386, 387, 388, 390, 393, 396
 Corneille, 36
 Cremúcio Cordo, 146
 Creonte, de Corinto, 48, 124, 126, 128, 192, 193, 194, 289, 290, 292, 293, 294, 297, 387, 388, 389, 391, 393, 396, 397
 Creonte, de Tebas, 58, 59, 97, 98, 99, 106, 109, 120, 125, 244, 245, 351, 353, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 385
 Creúsa, 41, 57, 124, 194, 284, 289, 389, 391

Crises, 223, 225, 343
Crisipo, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23,
32, 34, 96, 104, 139, 213, 302, 377

D

Dédalo, 55, 197, 397
Delfos, 58, 96, 97, 99, 173, 351
Diana, vii, 96, 310, 320, 325, 379
Diógenes Laércio, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19,
21, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33
Dioniso (ver também Baco), 19, 55, 96, 108, 304
Duncan, 92, 406

E

Édipo, 3, 4, 7, 19, 38, 49, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
119, 123, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 176, 177, 181, 182, 189, 203, 244, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 266,
281, 332, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357,
358, 385, 396, 397, 398
Eetes, 190, 287, 321, 387, 390, 393
Egisto, 4, 7, 49, 51, 57, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 102,
162, 164, 165, 166, 205, 207, 208, 220, 233,
234, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 254,
346, 347, 348, 394, 396
Electra, 39, 92, 94, 95, 165, 203, 240, 241, 242,
346, 348, 350, 405
Énio, 37
Epicasta, 96
Epicteto, 1, 5, 11, 12, 14, 17, 23, 25, 33, 34, 332
Erínia (ver também *Erinys*), 394
Erínias, 213, 269, 271, 272, 283, 285, 307, 383,
391
Erinys (ver também Erínia), 99, 213, 269, 383
Esfinge, 103, 179, 246, 247, 251, 351, 352, 353
Ésquilo, 19, 35, 37, 38, 127, 240, 268, 391
Estobeu, 6
Estrófilo, 165, 240
Etéocles, 7, 49, 54, 107, 108, 117, 118, 171, 174,
175, 177, 179, 181, 183, 189, 260, 261, 262,
263, 264, 265, 266, 267, 281, 351, 358, 359,
385, 394, 396
Etna, 271, 311
Euménides, 268, 394, 405
Euríates, 57, 97, 106, 345, 346, 347, 348, 409
Eurídice, 52, 373
Eurípides, 19, 35, 37, 39, 44, 48, 51, 120, 126, 130,
133, 148, 159, 190, 197, 240, 269, 275, 283,
304, 306, 310, 343, 374, 393
Europa, 96

F

Fedra, 3, 19, 38, 39, 41, 44, 48, 50, 51, 56, 130,
131, 132, 133, 196, 197, 199, 200, 201, 202,
310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,

319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 329, 330, 373, 396, 398

Filomela, 216

Fócida, 240

Forbas, 246, 354, 356

Fribo, 96

Fúria, 49, 88, 205, 206, 207, 208, 210, 215, 341,
394

Fúrias, 213, 291, 391, 396

Fusco Sênior, Arélio, 341

G

Galeno, 19, 20, 22, 23

Grécia (ver também Hélade), 237, 344, 345

H

Hades, 45, 270

Harmonia, 96

Hárpago, 138

Hécaton, 15, 291

Hécuba, 52, 81, 87, 139, 140, 141, 142, 143, 145,
146, 151, 152, 154, 155, 159, 161, 203, 221,
222, 228, 229, 332, 336, 337, 338, 343, 396

Heitor, 44, 52, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
140, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 163, 222, 226, 227, 228, 337, 338

Hélade (ver também Grécia), 237

Hele, 96

Helena, 49, 77, 86, 142, 150, 151, 152, 153, 159,
162, 208, 341, 394

Hera, 44

Heracles, 37, 44, 52, 275

Hercules, xi, xii, 3, 35, 37, 39, 43, 50, 52, 53, 59,
106, 120, 124, 183, 189, 260, 267, 270, 272,
273, 275, 280, 308, 359, 360, 364, 366, 376,
377, 379, 380, 381, 382, 384

Hípólito, 4, 19, 36, 38, 39, 41, 48, 130, 132, 133,
200, 201, 202, 203, 310, 312, 313, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 373

Horácio, 37, 38, 39, 52

I

Ícaro, 55, 397

Ifigénia, 49, 58, 88, 127, 150, 164, 223, 243, 340,
341, 345, 346, 394

Ino, 96

J

Jasão, 7, 43, 48, 49, 50, 57, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 282,
283, 284, 286, 288, 289, 290, 293, 294, 297,
299, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309,
386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 398

Jocasta, 38, 39, 50, 55, 56, 96, 102, 103, 107, 108,
109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 169,
170, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 182, 245, 246, 249, 253, 254, 255, 256,

262, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 281, 351,
352, 357, 358, 359, 397
Juno, 50, 120, 121, 122, 123, 183, 184, 185, 189,
203, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274,
276, 277, 278, 281, 283, 364, 365, 366, 367,
368, 373, 374, 379, 382, 384, 385, 394, 396
Júpiter, 96, 120, 121, 122, 138, 183, 184, 185, 269,
273, 276, 315, 324, 364, 365, 366, 367, 373,
379, 380

L

Labdácidas, 3, 4, 47, 261
Lábdaco, 55, 96, 113
Lady Macbeth, 92
Laertes, 150
Laio, 49, 56, 58, 59, 96, 98, 99, 109, 110, 113, 114,
173, 244, 246, 247, 250, 252, 351, 352, 354,
355, 356, 357
Lico, 7, 61, 120, 122, 123, 186, 188, 189, 260, 275,
278, 279, 280, 281, 359, 360, 361, 362, 363,
364, 365, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 378,
383, 385, 396
Linceu, 38
Lívio Andronico, 240
Lucílio, 56, 101, 117, 131, 132, 140, 145, 291, 341,
355
Luís da Cruz, 36

M

Manto, 38, 58, 106, 107, 108, 109
Marcelo, 145
Márcia, 1, 145, 146, 147
Marco Aurélio, 5, 12, 14, 17, 24, 25, 34, 332
Medeia, xi, 3, 7, 39, 40, 41, 44, 48, 49, 51, 56, 57,
61, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 203, 282, 283, 284,
286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303,
304, 305, 306, 307, 309, 321, 325, 330, 386,
387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396,
398, 399
Megaera (ver também *Megera*), 213, 215, 271
Mégara, 120, 122, 123, 124, 186, 187, 188, 189,
275, 276, 278, 279, 280, 281, 362, 363, 364,
365, 368, 371, 372, 373, 383
Megera (ver também *Megaera*), 213
Melicertes, 96
Ménade, 304
Ménades, 96, 295, 304
Menelau, 49, 86, 142, 159, 217, 269, 341, 394
Mérope, 96, 106, 109, 245, 251, 352, 355
Miguel Venegas, 36
Minos, 55, 124, 196, 310, 315, 317, 318, 330
Musónio Rufo, 12

N

Náuplio, 58
Neoptólemo (ver também Pirro), 38, 222, 339
Neptuno, 57, 122, 202, 348

Nero, 3, 58, 380
Névio, 37

O

Octávia, 145, 146
Orestes, 4, 39, 49, 95, 165, 207, 208, 240, 241, 242,
243, 268, 283, 350, 394, 405
Orfeu, 52, 373, 397
Ovídio, 37, 38, 240, 282, 310

P

Palamedes, 348
Palas, 379
Panécio, 12, 15, 18, 21
Parcas, 56
Páris, 49, 140, 142, 151, 152, 153, 162, 394
Peleu, 225, 339
Pélias, 390, 394
Pélida, 225
Pelópia, 49
Pelópidas, 209
Pélops, 65, 89, 96, 138, 206, 207, 209, 211, 243,
342, 344, 373
Penteu, 19, 54, 96, 169, 176, 397
Pirro (ver também Neoptólemo), 49, 50, 51, 61, 87,
88, 150, 153, 156, 222, 223, 224, 225, 226, 228,
337, 338, 339, 340, 341, 342, 396
Pitonisa, 97
Platão, 22
Plutão, 120, 121, 122, 270, 367, 373, 375, 379,
384, 385
Plutarco, 14, 15, 16
Políbio, 145, 168
Polidoro, 96
Polinices, 49, 54, 107, 108, 115, 116, 118, 119,
171, 174, 175, 177, 179, 181, 182, 183, 189,
203, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266,
267, 281, 351, 358, 359, 385, 394, 396
Políxena, 43, 46, 49, 50, 52, 81, 86, 146, 150, 153,
154, 155, 159, 222, 228, 229, 337, 338, 339,
340, 342, 343, 373
Pompónio Secundo, 41
Popeia, 3
Posidónio, 5, 12, 13, 15, 16, 18, 21, 22, 23
Príamo, 52, 87, 140, 141, 143, 156, 159, 161, 163,
222, 225, 228, 337, 339, 340, 342, 344
Procne, 216
Púpilo, 38

R

Racine, 36
Raskólninov, 101
Rufo, L. Vário, 38

S

Santra, 38
Semprónio Graco, 38

Sêneca, 1, 3, xi, xii, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 25, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 79, 82, 86, 95, 96, 97, 101, 102, 105, 106, 110, 113, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 138, 139, 140, 144, 145, 146, 148, 155, 157, 168, 179, 190, 196, 197, 198, 204, 206, 209, 211, 212, 217, 223, 224, 225, 237, 240, 242, 244, 245, 246, 248, 253, 254, 258, 259, 262, 274, 280, 281, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 299, 302, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 318, 319, 326, 330, 332, 337, 341, 343, 348, 351, 355, 359, 362, 365, 374, 375, 393, 394, 395, 396, 398, 399
 Sexto Empírico, 5, 11, 17, 339
 Shakespeare, 36, 50, 92
 Sófocles, 19, 35, 37, 38, 58, 59, 96, 105, 106, 240, 244, 245, 246, 253, 310

T

Taltibio, 52, 97, 148, 221, 338
 Tântalo, 3, 4, 74, 90, 138, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 216, 219, 230, 239, 240, 242, 243, 373
 Tântalo, filho de Tiestes, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 92,
 Tártaro, 44, 230, 368, 332
 Tebas, 3, 4, 54, 58, 59, 96, 98, 99, 102, 104, 108, 112, 115, 118, 120, 122, 124, 171, 177, 182, 184, 186, 189, 244, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 262, 264, 266, 267, 273, 274, 279, 280, 351, 353, 355, 356, 359, 360, 361, 362, 369, 373, 374, 384, 385
 Telefaassa, 96
 Tempe, 371, 372
 Teofrasto, 25
 Tereu, 216

Teseu, 7, 39, 48, 50, 53, 57, 61, 97, 106, 112, 124, 132, 133, 196, 201, 202, 203, 275, 276, 277, 310, 312, 313, 315, 316, 318, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 365, 373, 377, 378, 394, 396, 398

Tétis, 221

Tiestes, 4, 7, 39, 41, 43, 49, 51, 53, 57, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 166, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 229, 230, 231, 232, 234, 237, 239, 240, 243, 254, 332, 333, 334, 335, 336, 342, 344, 346, 347, 373, 394, 396

Tirésias, 54, 58, 59, 106, 108, 109, 244, 245, 246, 355

Tisífone, 383

Tróia, 4, 49, 51, 52, 57, 79, 84, 86, 87, 88, 106, 127, 140, 142, 148, 151, 152, 159, 162, 163, 208, 222, 223, 226, 228, 229, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 347, 349, 394

Tuberão, Quinto Élio, 21

Turrânio, 38

U

Ulisses, 61, 82, 83, 84, 86, 148, 149, 150, 152, 223, 226, 227, 228, 337, 338

V

Vénus, 48, 94, 197, 310, 317, 321, 330

Vergílio, 37, 52, 57, 407

Z

Zenão de Cício, 5, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 22, 27, 56

Zenão de Tardo, 13

Zeus, 19, 221, 310